

الاختيار في

السينما



محمود قاسم



الاقتباس في السينما المصرية

مع بيليو جرافيا بالأفلام المقتبسة

(١٩٣٤ - ١٩٩٧)

محمود قاسم



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
فَإِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَآمَنَّا
بِهِ أَنَّهُ نَصٌّ خَلْقٌ وَأَنَّا نُتْلِيهِ
عَلَيْكَ فَتَبَيَّنَ غَمَضَاتُ الْوَحْيِ
مَعْلُومَاتُ الْوَحْيِ

حار الأمير

طبع • نشر • توزيع

القاهرة : ١٠ شارع بستان الدكة من
شارع الألفى (مطابع سجل العرب)
تليفون : ٥٩٣٢٧٠٦
ص.ب : ١٣١٥ العتبة ١١٥١١
الجيزة : ٨ شارع أبو المعالي
(خلف المعهد البريطاني) العجوزة
تليفون / فاكس : ٣٤٧٣٦٩١
١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق
(خلف قاعة سيد درويش) الهرم
ص.ب : ١٧٠٣ العتبة ١١٥١١

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
لناشر ولا يجوز إعادة طبع أو اقتباس
جزء منه بدون إذن كتابي من الناشر .

الطبعة الأولى

١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م

رقم الإيداع ١١٦٧٢ / ١٩٩٦

ISBN

977-279-097-1

الفهرس

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٧
الفصل الأول : السنا المصرية بين التأثير والتأثر	١٩
الفصل الثانى : المصادر الأمريكية فى السينا المصرية	٢٩
الفصل الثالث : المصادر الفرنسية فى السينا المصرية	٩١
الفصل الرابع : المصادر الإنجليزية فى السينا المصرية	١١٧
الفصل الخامس : المصادر الروسية فى السينا المصرية	١٣٣
الفصل السادس : المصادر الألمانية فى السينا المصرية	١٤٥
قبل أن تتوقف عن القراءة	١٦٩
قائمة الأفلام المصرية المقتبسة من مصادر أجنبية (١٩٣٣-١٩٩٧)	١٧١

مقدمة الطبعة الرابعة

هذا هو كتاب المتاعب ..

بدأت هذه المتاعب مع تجميع كل هذه القائمة المنشورة في آخر الكتاب ..

ثم استمرت المتاعب مع هؤلاء الذين أشار الكتاب أنهم نسبوا إلى قريحتهم تأليف قصص الأفلام ، وهم يعرفون ، والقراء ، والمشاهدون ، إن كل الذى ألفوه هو تغيير الاسم الأجنبى ، باسم عربى ..

ولقد رددت نخرج شهير مرة ، وهو أحد الذين اقتبسوا أفلاما عديدة عن روايات أجنبية :

- هذا الكتاب اتهمنا نحن السينمائيين أننا لصوص .

ويوما ما ، قام ناقد بكتابة مقال عن الكتاب فى صحيفة عربية ، ثم وضع نسخة من المقال على مكتب رئيس أحد الأنشطة الثقافية الكبرى . وأخبره أن الكتاب يتهمه أنه اقتبس فيلما كتب على عناوينه أنه من تأليفه .

ويومها تضايق المسئول هذا وأصدر قراره بإبعاد مؤلف هذا الكتاب عن أنشطة المؤسسة السنوية . ويقال أن المؤلف قد شوهد منذ تلك الآونة يقف عند باب إحدى المؤسسات الخيرية بحثاً عن معونة يقتات بها ..

وقام زملاء يعملون بالإعداد الإذاعى و التليفزيونى ، وحولوا مادة الكتاب إلى برامج إذاعية وفوازير ، وأيضاً إلى برامج تليفزيونية ..

أى أن كتاب الاقتباس فى السینما المصریة .. ثم اقتباسه فى أكثر من مكان ..

وهذا الكتاب یجدد نفسه دوماً ، باعتبار أن هناك دائماً الجدید الذى یمكن إضافته ، ولعل القارئ الذى تابع الطبعات الثلاث السابقة منه سیلاحظ الفارق ، على الأقل ، بین قوائم الأفلام المقتبسة المنشورة هنا ، وتلك التى صدرت فى الطبعات السابقة ..

ولأنه موضوع متجدد ، فلیسمح لى القارئ أن أقدمه بشکله الحالى .. وأرجو أن تقل متاعبه هذه المرة عما حدث فى المرات السابقة .

تمهيد

نحو سينما مقارنة

السينما المصرية .. ليست مصرية تمامًا .

فباستثناء مجموعة قليلة من أفلامها التي تقترب من الثلاثة آلاف وخمسمائة فيلم ، سنجد أن أغلب الأفلام المصرية مستورد من الخارج . إما متأثرا بموجات عالمية تلقى ذيوها في مرحلة معينة ، أو بالاقتراس المباشر من أفلام أو روايات أدبية أو مسرحيات . وبمثل هذا التأثير الين في السينما المصرية يتضح مدى أهمية الدراسة المقارنة . أو ما يمكن تسميته تجاوزًا بالسينما المقارنة .

وتدرس السينما المقارنة في أبسط صورها العلاقة بين الكلمة المكتوبة في النص الأدبي وبين الصورة الفيلمية ، فالصورة هي في الأساس كلمة مجسدة مسطورة ، ومصورة بطريقة يمكن للعين أن تراها بعد أن تخيلتها . وإذا كانت للكلمة مفرداتها التعبيرية التي تميزها عن الصورة ، وأنها كثيرًا ما يصعب تجسيدها . فإن الصورة من ناحية أخرى يصعب وصفها بالكلمة بنفس الدقة مهما بلغت دقة التعبير ، أو بلاغة الكاتب . ومن ذلك تتضح أهمية الربط بين الكلمة والصورة كلغة تعبير . خاصة في العلاقة المقارنة بينهما .. والكلمة هي الأسبق . وفي البدء كانت الكلمة . ثم جاءت الصورة تحاول تجسيد هذه الكلمة ، أو تحاول أن تخلق تعبيرًا مختلفًا وإن كانت له صلة بها من قريب أو بعيد .

ولا ينكر أحد أن الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في شتى أنحاء العالم . وإن السينما قدمت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة سواء في شكل روائي أو مسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور في جريدة أو مجلة . وسوف تستمد السينما من الأدب طالما بقيت السينما . وطالما بقي الأدب . وسوف تظل

الكاميرا أسيرة للكلمة المكتوبة أمدا طويلا إلى أن يطرأ تغيير شامل على فن السينما . وتتغير بالتالى طبيعة ونوعية هذا الفن الذى اعتدنا عليها طوال عمر السينما . وإلى أن يحدث هذا الأمر . فستظل السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا . تنهل منه وتعتمد عليه وترتبط به . مما يزيد من أهمية الدراسات المقارنة .

يحمل الفيلم فى أغلب الأحيان رؤية مختلفة تماما عن النص المأخوذ عنه مهما التزم بروح النص الروائى . ويصبح الفيلم مصبوغا برؤية المخرج مهما كانت درجة إعجابه بالنص ، وبالتالى فإنه يغير من شخصيات ومواقف وأحداث وأفكار . يضيف ويحذف . يختصر ويسهب كما يشاء .. وهذا من حقه لأنه فنان ومبدع وله رؤيته التى لا بد أن يكشفها فى العمل الذى يتناوله . ويتضح من هذا الأمر أن اختلاف المعالجة أمر وارد . والطريف أن هذا الاختلاف يحدث عند الفنان الواحد فى مراحل متباعدة من حياته زمانيا ومكانيا . فقد يتناول مخرج إحدى الروايات فى فترة من حياته بطريقة ما ، ثم يعود لتناول نفس العمل بصورة مختلفة فى فترة أخرى . بدا هذا الأمر واضحا فيما يسمى بظاهرة إعادة إخراج أفلام قديمة REMAKE سواء فى السينما المصرية أو العالمية . كما أن المخرج نفسه تحت نظامين سياسيين متباينين قد تختلف رؤية وفكرة كل منهما مهما بلغت قدرته التعبيرية .

وتختلف أشكال المعالجة فيما يتعلق بعلاقة الفيلم بالنص الأساسى . فقد يؤخذ الفيلم مباشرة من عمل أدبى مكتوب ، ويحاول المخرج أو كاتب السيناريو أن يلتزم التزاما حرفيا بنص الرواية ، سواء فى تركيب الشخصيات أو الحوار الذى تتبادله أو فى الأحداث . وقد يحدث تعديل فى الرواية وشخصياتها ، وهذا من أكثر المعالجات شيوعا فى السينما المقتبسة من أصل أدبى سواء على المستوى المحلى أو العالمى .. لأننا لم نجد فيلما واحدا طابق



جريتا جاربو وروبرت تايلور « غادة الكاميليا »

الأصل مطابقة أشبه بتطابق المثلثات في علم الهندسة . فكثيرا ما يصعب على الفنان الالتزام كاملا بالنص ، إما لأن الأصل بالغ الضخامة . أو ملء بالتغريب ، أو أنه قصة قصيرة يجب تطويلها ، أو لأسباب أخرى عديدة تقع بين هذا وذاك .

ويدخل ضمن الرؤية السينمائية أيضا تناول عمل ما بوجهة نظر معاصرة ، وتلوين أحداث الماضي بمعاصرة ، وإضـافـة العديد من الظروف والملابسات الاجتماعية التي يعيشها المخرج في مجتمعه مثلما فعل فيليني في فيلمه « ساتيركون » ، حينما تناول رواية قديمة ترجع إلى العصر الروماني للشاعر بترويني ، وأضاف إليها أحداثا غير موجودة في الرواية يمكنها أن تعكس مرآة حضارة القرن العشرين . ومثلما فعلت السينما في أسبانيا والولايات المتحدة وروسيا حينما تناولت شخصية وحياة الفنان « جويا » بوجهات نظر متباينة رغم وحدة الشخصية .

وإذا تناولنا علاقة السينما بالأدب . فسوف نجد أن فنون السينما في أغلب أنحاء العالم تهتم بعامل الحدوتة في المقام الأول . لذا فهي تسعى إلى اختيار الأدب ذي الحكايات المثيرة للعواطف الجياشة . مثل حكاية « أنا كارنينا » التي استهلكتها السينما أكثر من أربع عشرة مرة . ورواية « غادة الكاميليا » المليئة بالأحزان والخطايا البريئة . هذه الرواية أصبحت الطفل المدلل لدى الكثير من مخرجي السينما في شتى أنحاء العالم ، لدرجة أنها ظهرت في مصر وحدها ست مرات بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٨٥ . وكذا ثلاثية « فاني » للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول .. وسوف نرى أن السينما في شتى أنحاء العالم تأخذ من الآداب ما يتفق مع وجهات نظرها وأيدولوجيتها . بمعنى أن السينما الأمريكية تسعى إلى تقديم الأدب الروسي الذي يتفق مع وجهة نظرها . فهي تتجاهل روايات مكسيم جوركي وشولوخوف وإيليا اهرنبرج بينما تحشد إمكانات هائلة لتقديم

رواية « دكتور زيفاجو » التى تهاجم الثورة البلشفية . كما أن السينما المصرية بدت شغوفة بالحكايات المأساوية التى قدمها تولستوى وفيدرو دوستويفسكى . بينما ابتعدت تماما عن الأدب السوفيتى المكتوب طوال السبعين عاما من عمر الشيوعية التى انتهت عام ١٩٩٠ بتفكك الاتحاد السوفيتى .

وهناك أدب ما مدلل إلى حد كبير لدى السينمائيين فى شتى أنحاء العالم مهما اختلفت وجهات النظر والأيدولوجيات . فويليام شكسبير هو المواطن السينمائى العالمى الأول بمسرحياته الخالدة . ودوستويفسكى هو خليفته ، ثم تولستوى واميل زولا والكسندر ديماى ، أما أدباء القرن العشرين فهم أقل حظاً من أساتذتهم السابقين ..

ولا نريد أن نطيل فى الحديث حول هذه النقطة . ولكننا نود أن نؤكد أن السينما المقارنة حقيقة واقعة . مما يستلزم وجوب دراسة هذه السينما . ومدى التأثير داخل اتجاهاتها ومدارسها المتباينة . وخاصة أن السينما بدأت تنسلخ فى بعض مدارسها عن الكلمة المكتوبة فى نصوص أدبية . وظهر ما يسمى بالإبداع السينمائى المستقل . مع ظهور جيل من كتاب السيناريو الذين يؤلفون مباشرة للسينما . وظهور جيل من المخرجين يكتبون نصوص أفلامهم . بل واشترك أكثر من كاتب سيناريو فى إعداد النص المكتوب لفيلم واحد . وقد نتج عن هذا أن السينما أصبحت تقتبس من نفسها . بمعنى أن تُقتبس الأفلام من أفلام أخرى .. مثل إعادة إنتاج الفيلم مرة أخرى بعد سنوات من إنتاجه أو إنتاج أجزاء مكملة لأفلام لاقت نجاحا . وقد تضخمت كل هذه الظواهر فى السينما العالمية - خاصة الأمريكية - فى السنوات الأخيرة بعد أن كانت منكشمة لحد يصعب ملاحظته . وقد انتقلت هذه الظواهر من الولايات المتحدة إلى فرنسا وإيطاليا وألمانيا .. ومصر .

وظاهرة اقتباس أفلام السينما موجودة في كل أنحاء العالم . حتى في السينما الأمريكية نفسها . فقد اقتبس صناع أفلام الـ هوليود فيلمين من إخراج المخرج الياباني أكيرا كروساوا ، الأول هو « الساموراي السبعة » الذي تحول في أمريكا إلى « العظماء السبعة » عام ١٩٥٩ ، ثم أنتج في مصر تحت عنوان « شمس الزناتى » ١٩٩٢ ، والثانى فيلم « الإهانة » لمارتن ريت المقتبس عن فيلم « راشومون » .. وفى الثمانينات والتسعينات نُقلت أفلام فرنسية بعينها إلى السينما الأمريكية مثل « على آخر نفس » لجودار . و « ثلاثة رجال وقفة » لكولين سيرو ، « الشيطانان » الذى قامت ببطولته إيزابيل أدجاني وشارون ستون ١٩٩٦ .. وقد شاهدنا هذه الظاهرة في بلدان أخرى عديدة . فقد اقتبست المخرجة الكندية آن كيلر فيلمها « الموت فى قمة الرأس » عام ١٩٨٠ عن فيلم « الحب المغتصب » للمخرجة يانيك بيللون الذى أخرجه عام ١٩٧٧ . أما المخرجة المجرية مارتا ميساروش فقد اقتبست فيلم « تسعة أشهر » عن فيلم كتبه كولين سيرو تحت عنوان « خداع قصص حب » عام ١٩٧٣ . وهو نفس الفيلم الذى أخرجه الأمريكيون عام ١٩٩٥ .

وقد اصطلح على تسمى هذه الظواهر وغيرها بالاقتباس ADAPTATION وهى كلمة تعددت استخداماتها . فهى تغنى تناول معالجة سينمائية عن رواية ، حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها ، وتعنى الأستلاء على النصوص التى كتبها الآخرون ومعالجتها مرة أخرى .. سواء تم ذكر اسم المصدر الأصيل أم لا .. وهناك تسمية أخرى ترجع إلى اسم البلد المقتبس . كأن نقول تمصير . أو أمركة أو فرنسة .. ومعناه صبغ القصة الأصلية بالصبغة القومية وجعلها تدور فى أجواء أقرب إلى المجتمع الذى اقتبس هذه القصة . كأن نقول أن « العظماء السبعة » أمركة للنص الذى أخرجه كروساوا . لكن لا يمكن أن نقول أن « الإخوة كارمازوف » الذى أخرجه ريتشارد بروكس عام ١٩٥٨ قد تمت أمركته . لأن



العطاء السبعة



الساموراي السبعة



شمس الزناتى

المخرج قد نسب أحداث الفيلم إلى بيئتها الأصلية وهى روسيا . وحدث هذا فى أفلام عديدة مثل « أنا كارنينا » ، و « دكتور زيفاجو » ، و « الحرب والسلام » .

وإذا نظرنا إلى الأفلام المقتبسة عن كل المصادر العالمية فى السينما المصرية . فسوف نجد أن السمة الأولى فيها هى « التمصير » فكل الأفلام المصرية المقتبسة مصرية . أى أنها نقلت كل البيئات إلى بيئتها هى .. وكان السؤال الذى طرحه النقاد الذين تناولوا الأعمال المقتبس هو : هل الأجواء غريبة على مجتمعنا أم قريبة منه ؟ . فإذا كانت غريبة فإن سكاكين الإذانة تشهر حاد . وإذا توافق الفيلم المقتبس مع أجواء البيئة المصرية استلم جواز مرور النجاح عند البعض .. وسوف نؤكد نحن أيضا - فى بعض تناولنا - على عملية التمصير بالوقوف عند مدى ملاءمة الفيلم المقتبس أو المصير للمجتمع المصرى . ومدى إحساس المتفرج بأنه قريب منه . لأن هذه النقطة كانت سببا فى إنجاح وفشل أفلام عديدة ..

ولا يقتصر نشاط السينما المقارنة على الاقتباس . أو الرجوع فقط إلى نصوص أدبية وسينمائية ، ولكن يدخل فيها أيضا انتشار موجات أو اتجاهات سينمائية فى إحدى الفترات ثم انحسارها فى فترات أخرى . مثل موجة الكوميديا الموسيقية فى الأربعينات والخمسينات ، ثم موجات أفلام الديسكو وأفلام الكوارث والتقمص والخيال العلمى . وقد انتقلت كل هذه الظواهر إلى خارج الولايات المتحدة ، وذوقت مصر بعضها من حلاوتها ومراراتها مع اختلاف درجة المذاق .

وإذا عدنا إلى النقطة الخاصة بأن السينما تأخذ من الأدب المكتوب عامل الحدوثة الجذابة المثيرة للانتباه والعواطف ، فسوف نجد أن السينما التجارية قد اهتمت فى كل الأحيان بالحدوثة . ونحن لا يمكن أن نهمل بعض الاتجاهات التى احتكرت الحدوثة وعاملتها بازدراء ، خاصة تلاميذ الموجة الجديدة فى فرنسا

والمجر . ولكن المتعارف عليه - حتى الآن - إن السينما حدودية مصاغة جيدا برؤية خاصة لمخرجها . لذا فإن أغلب السينما قد فشلت في نقل الأدب بصورة تجعل من فيلم ما عملاً له نفس الأهمية الفنية التي تتسم بها الرواية . وهذا يخص الأدب الجيد في المقام الأول . فمسرحيات شكسبير في قراءة نصوصها متعة لا نجد لها في الأفلام المأخوذة عنها حتى لو أخرجها الروسى كوزنتزوف ، أو الإنجليزى لورانس أوليفيه أو اليابانى أكيرا كيروساوا .. إذ احتفظوا بكل عبارة نطق بها أبطال الشاعر العظيم .. وهنا تكون أعمال شكسبير قبل أن تكون أعمالهم .

وإذا كانت لشكسبير لغته الأدبية المميزة . فإن هذا الرأى يعضده أيضا فشل نقل الأعمال الهامة لويليام فوكنر ، وألبير كامى ومارسيل بروست ، وتوماس من وجيمس جويس إلى الشاشة . ولذا فقد أحس كتاب اللارواية antiroman بمدى عجز السينما عن تصوير أعمالهم فقام بعضهم بإخراج كتاباتهم على الشاشة ، مثلما فعل الآن روب جرييه ومرجريت دوراس .. وإذا نظرنا إلى الأفلام التى أخرجت عن روايات عظيمة فسوف نرثى لفن السينما رغم أنه كسب الجولة .. رغم أن أسماء سينمائية هامة هى التى حملت على نفسها تقديم هذه الروايات مثل « الصخب العف » التى أخرجها مارتن ريت ، و « الجبل السحري » لتوماس من إخراج الألمانى جاسيندروفر ، و « البحث عن الزمن الضائع » لمارسيل بروست من إخراج فولكر شولندرف . و « الغريب » لألبير كامى التى أخرجها لوكينوفيسكونتى ..

وفى الوقت نفسه فإننا لا يمكن أن ننكر أن السينما قدمت الكثير من الأعمال الأدبية المحدودة القيمة الفنية ، فأضفت عليها قيمة واكسبتها أهمية وشهرة . والنماذج لا تعد لا تحصى فى هذا المضمار لكن من أشهرها

« ابن حور » ، و « سبارتاكوس » ، و « البرتقالة الآلية » ، و « الأب الروحي » ، و « اللون القرمزي » و « امبراطورية الشمس » ، و « فورست جامب » .

والسينما المقارنة صعبة التناول ، وهى تتطلب من الباحث العديد من أدوات المعرفة ، فهذا الباحث يجب أن يكون ملماً بالاتجاهات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية . وأن يكون مشاهدا جيدا للسينما . متفرجا على كل نوعيات جيدها ورديتها . وأن يكون ملماً بالاتجاهات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية . وأن يكون على دراية تامة باتجاهات النقد والبحث فى الأدب والسينما . وقد يصعب عليه أن يحصل على مجموعة النصوص التى تناقش عملا يهمله تناولها فى أوقات متقاربة . فالسينما المقارنة تستلزم توفر أرشيف متخصص للمعلومات بجانب وجود سينمائيك متكامل . ولذا فسوف يجد الباحث المقارن العديد من الصعوبات التى قابلناها ونحن نعد هذا الكتاب . فقد تفنن كتاب السيناريو فى إخفاء مصادر أفلامهم ، ونسبوا تأليف بعض أفلامهم إلى أنفسهم ، وخاصة أن هؤلاء الكتاب قد قاموا بالتفتيش عن مصادر أفلامهم فى كل مكان . سواء فى الذاكرة ، أو فى قصص الأفلام المنشورة فى المجلات المصورة . أو فى شرائط الفيديو أو الأفلام السينمائية التى يعرضها التلفزيون بصفة مستمرة . ولذا فعلى الباحث أن ينقضى مصادر الأفلام مثلما يفعل مخبر الشرطة . خاصة أن بعض هذه المصادر غير معروفة ومتنوعة القوميات . فقد جاءت من الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والخبر الصحفى . ومن الولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا وروسيا وألمانيا والسويد وتركيا وأسبانيا . وبالتالي فإننا لم نستطع التوصل - خلال خمسة عشر عاما من البحث - إلى كل الأفلام المصورة ولا المصادر المأخوذة عنها لتشتت هذه المصادر . ولعمليات الترميم

الشديدة على مصادر الأفلام . بالإضافة إلى أن بعض كتاب السيناريو يتصورون أن عملية التمصير نفسها بمثابة إبداع . وكثيرا ما تجد كاتب السيناريو ينكر قيامه بالاقتراس مدعيًا أن الحوادث الدرامية لا تخرج في أى مكان بالعالم عن ٣٥ موضوعًا ، ولذا يجب أن يحدث التشابه بين الموضوعات .. مع هذا فإننا نجد هذا الكاتب لا يقتبس الحدودية وحدها .. بل الحوار .. والمشاهد بأكملها .. ومثل وجود هذه المشاكل يمكن أن يعطى للقارئ مدى الصعوبة في وضع كتاب مثل هذا .. خاصة أنه بعد نشره يمكن أن يواجه العديد من المشاكل والمتاعب .

السينما المصرية بين التأثير والتأثر

لا أعتقد بأى حال أن الاقتباس شىء مشين . فكما أشرنا قبل قليل أن الاقتباس منتشر فى مختلف أنحاء العالم . وأن هذه الظاهرة لم تقتلص يوما . بل أنها فى نشاط دائم طالما أن هناك اتصالاً متبادلاً ، فى اتجاه واحد ، أو اتجاهات مختلفة بين السينمائيين والكتاب .

وهناك أسباب عديدة يمكن أن تؤدى بالسينما إلى الاقتباس بهذه الشراهة التى حدثت فى السينما المصرية . منها بالطبع الانفتاح على ثقافات الدول الأخرى . ويكاد يكون الأمر واضحاً فى كل السينما العالمية . فالمخرجون السينمائيون ليسوا منعزلين عن أدب وسينما الدول الغربية . وقد بدأ هذا الاتصال قبل صناعة السينما ، وحتى المؤلفين الشباب الذين يعملون حالياً فى السينما .

ومن هذه الأسباب أيضاً أن السينما المصرية فى الربع قرن الأول من عمرها لم تجد أمامها أدباً مصرياً تقدمه إلا فى أضيق الحدود . لذا التهمت الأفلام والروايات الأجنبية تمصيراً واقتباساً ، وكان لديها العذر فى تلك الفترة لقلّة الأعمال الأدبية المصرية والعربية . ولم تُقصر السينما المصرية - فيما بعد - فى إخراج الأدب المصرى سينمائياً خاصة إن هذه السينما يندر فيها المخرج المؤلف . بمعنى أن يكون هناك مخرج يؤلف أفلامه التى تحمل رؤيته الخاصة مثلما يحدث فى شتى أنحاء العالم . وإذا كان يوسف شاهين ويسرى نصر الله قد مثلاً استثناءً خاصاً من هذه القاعدة فى الأعوام الأخيرة فإنهما مقلان فى أعمالهما .

تعد الحركة الأدبية الإبداعية فى مصر أقل نشاطاً قياساً إلى التدفق

السينمائي حتى بداية العقد الحالى . وعليه يمكن أن نعذر السينما المصرية فى التجائها إلى الاقتباس . فقد فعلت السينما المصرية ما عليها فى نقل أبلغ الإبداع الأدبى للشاشة فوجدت نفسها مع بداية الثمانينات قد صورت أغلب ما كُتب فى الأدب المصرى إلى السينما ، أو يمكن نقله إلى الشاشة . خاصة الآداب التى تتضمن عنصر الحدوثة السينمائية . ولكن السينما المصرية قد أهملت روايات لها أهميتها . وكما فشل السينمائيون العالميون فى نقل أعمال أدبية لها أهميتها . فشل السينمائيون المصريين فى نقل « سارة » العقاد . و « هكذا خُلِقْتُ » لمحمد حسين هيكل ، و « ملهم الأكبر » لعادل كامل وغيرها . والغريب أنه فى نفس السنوات التى تدفقت فيها الروايات العربية إلى الشاشة ، تدفقت موجات الاقتباس من شتى أنحاء العالم ، خاصة إبان الستينات ثم السبعينات والثمانينات ، فانتقلت أغلب روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس والسباعى ويوسف إدريس إلى الشاشة فضلا عن أسماء أخرى عديدة من أجيال متعاقبة .

ومن أسباب لجوء السينما المصرية إلى الاقتباس هو الاستفادة من نجاح أفلام ما بعينها فى بلادها فى شتى أنحاء العالم . حيث أنها تحتوى على عناصر جذب يمكن نقلها إلى الأجواء المصرية . وسوف نرى أن أغلب الأفلام التى تم تمصيرها على مدى عمر السينما هى أفلام لقيت نجاحا سواء عند عرضها فى بلادها فى شتى أنحاء العالم . حيث أنها تحتوى على عناصر جذب يمكن نقلها إلى الأجواء المصرية . وسوف نرى أن أغلب الأفلام التى تم تمصيرها على مدى عمر السينما هى أفلام لقيت نجاحا سواء عند عرضها فى بلادها . أو فى عرضها العالمى . وبالطبع عندما عرضت فى مصر . وسوف نرى أن كتاب السينما المصرية قد تفتنوا فى البحث عن النصوص داخل دفاتر السينما العالمية القديمة

والحديثه ، ثم فى الروايات الأدبية العالمية التى تضم عنصر الاقتباس ويبحث المخرجون فى الدفاتر المتهالكة التى نساها المتفرج المصرى والعالمى .. ولو تصفحت حكايات الأفلام التى كتبها كتاب سيناريو مثل فيصل ندا ومحمد مصطفى سامى وياسين إسماعيل ياسين ويسيونى عثمان ، فسوف تشم عقب الأجواء الغربية .. وقد تتمكن من معرفة مصدر أو أكثر ، لكن مهما بلغت فروستك فلن تصل إلى معرفة أسماء مصادر كل الأفلام ، ولكن مع مرور الزمن ، وعن طريق البحث أو المصادفة سوف تكتشف أغلب هذه المصادر .

ولقد تأثرت السينما بشكل واضح بكل التيارات السينمائية التى حولها . وهى تأخذ من هذه التيارات البسيط منها ، والذى يمكن تحويله إلى فيلم يدر نجاحا تجاريا . وهى تبلور حكايات هذه الأفلام وتحيلها إلى هياكل هى فى أغلب الأحيان خالية من الحياة . وسوف نرى أن السينما المصرية قد أخذت من مصادر بعينها لأنها رأت فيها منبعا لا يجذب تعجب المتفرج المصرى السريع النسيان .

فإبان انتشار الميلودراما والفواجع اتجهت السينما إلى الكتب الفرنسية المليئة بهذه الحكايات . وعندما نجحت موجات السينما الاستعراضية والكوميديا الموسيقية فى السينما الأمريكية ، تحولت أغلب الأفلام المصرية إلى استعراضات تتباين جودتها .. وأصبحت الرقصات مضاعف مشترك أصغر .. وبعد ذلك انتقلت موجة السينما التاريخية فى الستينات . ثم موجة أفلام العملاء السريين . وفى السبعينات بدأت تبحث فى الأفلام القديمة . ولم نر السينما المصرية تحاول أن تقتبس عملا أدبيا عالميا تجريبيا . كما بدت منعزلة تماما عن كل الاتجاهات التجريبية الأوربية حتى جماعة السينما الجديدة مهتمة بالحدوة فى المقام الأول . وقد رأينا كيف تحول أبناء هذه الجماعة إلى أسرى لسينما الحواديت

المبهرة . ورغم ذلك فقد شهدت السينما بعض المحاولات الجادة التى تسعى إلى كسر حدة الشكل المتعارف عليه فى مصر . مثل « مومياء » شادى عبد السلام ، و « اختيار » يوسف شاهين . ثم « عصفوره » و « عودة الابن الضال » و « اسكندرية ليه » و « حدوتة مصرية » ، ولكن كل هذه المحاولات لاتزال غريبة على المتفرج المصرى الذى لم يتقبلها بسهولة .

وإذا كان تأثر السينما المصرية واضحا بالحركات السينمائية العالمية التى تلقى نجاحا تجاريا . فلا يمكن أن نتجاهل ما يسمى بالأفلام السياسية التى وجدت طريقها إلى الشاشة المصرية تأثرا بمثيلتها فى إيطاليا وفرنسا فى الستينات . مما دفع السينمائيين المصريين إلى الاستفادة منها فى صناعة أفلام تملىء الحاكم تارة . أو تناقش وضعية سياسية معاصرة . ففى منتصف السبعينات انتشرت ظاهرة ١٥ مايو . فظهرت عشرات الأفلام التى تندد بها يسمى بمراكز القوى . واصطلح نقادنا على تسميتها بسينما سياسية . أما « على من نطلق الرصاص » لكمال الشيخ فكان من ضمن الأفلام السياسية التى تناقش وضعية اجتماعية تدور فى حين عرض الفيلم . وأغلب السينما السياسية يهتم بمناقشة القضايا المعاصرة لتاريخ تصوير الفيلم ، لأن الحديث عن سياسة فى الماضى هو نوع من التاريخ مهما كانت الاسقاطات . وقد يلجأ الفنان إلى هذا فى حالة وجود صعوبات رقابية ، مثل تلك التى وجهها السينمائيون الذين تعرضوا لسلبات الانفتاح وكامب دافيد فى أفلامهم .

كما تأثرت السينما المصرية أيضا بنظام النجومية فى العالم . فكان عليها أن تبرز نجومها مثلما تفعل شركات هوليوود . ولابد أن يكون هناك الشبيه المصرى للنجم الأمريكى ، فبدر لاما أشبه بفالتينو . واسماعيل يس أقرب إلى فرناندل .. وأنور وجدى صورة قريبة من تايرون باور ، والشحات مبروك أقرب إلى سلفستر ستالونى . ثم حاولت صنع طراز من المطربين والراقصين

والاستعراضيين بديلا عن المطرب الذى يغنى أمام الميكرفون .. ثم قدمت فيروز على غرار شيرلى تمبل ، وقد تفوقت الطفلة المصرية فى أفلامها القليلة بمراحل كثيرة عن زميلتها الأمريكية . ويعلم الله أى مصير كان يمكن أن يلحق بها لو ظهرت فى السينما الهوليوودية .

كما سعت فى فترة من الفترات إلى نقل بعض أجواء سينما الغرب إلى السينما المصرية مثلما حدث فى « فيفا زلاطا » ، وسار أحدهم وراء أسطورة الكونت دراكيولا المصرى كى يكشف عن وضعية اجتماعية مصرية ، وخلا الفيلم من أجواء الإثارة والتخويف . وامتلا بمرارة ممزوجة بالكوميديا فلم يعجب المتفرج . ومن الأمثلة الواضحة فى التأثير بالسينما الهوليوودية ظهور أفلام من طراز « رضا بوند » ، « العميل ٧٧ » ، و « الجاسوس » وكلها حاولت الاستفادة من نجاح موجة أفلام جيمس بوند .

وسعت السينما المصرية إلى الاستفادة - أيضا - من النجاحات التى حققتها بعض الأفلام الهندية التى صورت أجزاء منها خارج الهند . فهاجرت الكاميرا المصرية خلال السبعينات والثمانينات الى بعض دول العالم مثل استراليا والولايات المتحدة وأوروبا فصورت الأماكن السياحية فى هذه البلاد التى بدت منفصلة تماما عن حدوده الفيلم عدا فى أفلام قليلة من طراز « الصعود الى الهاوية » ..

ومن بين التأثيرات التى حدثت: استعانة شركات الإنتاج المصرية - خاصة شركة فلمنتاج - ببعض العاملين فى الحقل السينمائى العالمى من مخرجين وممثلين للعمل فى أفلام مصرية الإنتاج مثل فريتز كرامب واندرو مارتون كما اتجهت السينما المصرية الى الاشتراك فى إنتاج بعض الأفلام الايطالية مثل « كريم بن الشيخ » و « ابن كليوباترا » و « أبو الهول الزجاجى » وغيرها .

وهى كلها أفلام تدور فى إطار تاريخى باهت ، وتحاول تصوير مصر على أنها بلد الأهرامات وأبو الهول والمعابد الأثرية . كما أن قيمتها الفنية لاتذكر . وقد فشلت كل هذه الأفلام فنيا وتجاريا سواء داخل مصر وإيطاليا . ولم يحدث أن أنتج فيلم يتمتع بقيمة فنية تذكر ، أو حتى يتناول الوجود الحضارى لمصر بصورته الواقعية .

وتتعدد أشكال التأثر فى السينما المصرية بالموجات العالمية مثل ظاهرة الإعادة - كما ذكرنا - ثم ظهور الثنائيات - وظاهرة الإعادة موجودة بشكل واضح فى السينما الأمريكية منذ عصر السينما الناطقة . فسعت أولا الى إعادة أشهر أفلامها ناطقة فى أول الأمر . ثم ملونة ثانية .. ثم فى إنتاج أضخم ، ووجدت هذه الظاهرة فى السينما المصرية منذ نشأتها . لكنها أصبحت ظاهرة ملحوظة فى السبعينات والثمانينات . فقد تخصصت نجلاء فتحى فى إعادة الأفلام التى قدمتها من قبل فاتن حمامة مثل « بين الأطلال » و « أيامنا الحلوة » . وتمت إعادة أفلام مثل « الطريق » و « اللص والكلاب » و « سمار » . ومن الملاحظ أن الأفلام المعادة الإنتاج فى السينما الأمريكية كان أغلبها نسخا باهتة قياسا إلى الأصل . ولم يكن الحال بأفضل بالنسبة للأفلام المعاد إنتاجها فى مصر .. ومثل هذا الاتجاه يوضح إلى مدى أفلست السينما العالمية فى العثور على نصوص جديدة مناسبة تجذب الجمهور . فاعتمدت على إعادة نصوصها القديمة .. وقد دفع هذا بالسينما الأمريكية أن تنتج أفلاما تكمل بعضها ، وهى ظاهرة لم تنتشر كثيرا - حتى الآن - فى السينما المصرية . وقد ظهرت بوادرها الأولى فى نهاية الخمسينات مع « سمار » و « عفريت سمار » ، وفى الثمانينات مع « الانتقام لرجب » بعد « رجب فوق صفيح ساخن » . وبعد فيلم « عفوا أيها القانون » هناك « التحدى » لإيناس الدغيدى . وفى التسعينات هناك « عودة بخيت وغديلة » .. الذى يجرى إعداده وقت طباعة هذا الكتاب .



ریتا هیوارث « غرامیات کارمن »



نیللی وحسین فهمی « امرأة بلا قيد »

وإذا كانت السينما العالمية قد أثرت في بعضها البعض ، فإننا سوف نرى أن السينما المصرية قد تأثرت في المقام الأول . بمعنى أنها قد أخذت فقط . ولم تؤثر في أى حركة سينمائية عالمية مثلما أثرت السينما الإيطالية أو الفرنسية أو الأمريكية كل منها في الأخرى . وحركة التأثير الوحيدة التى يمكن إدراجها بالنسبة للسينما المصرية هى مدى تأثيرها فى المنطقة المحدودة المجاورة لها . والغريب أن السينما لاتزال فى بدايتها فى هذه الدول . وهناك بلاد عربية لم تظهر فيها أى صناعة سينما حتى الآن .

ولأننا بصدد اختيار جانب واحد من جوانب السينما المقارنة . وهو الاقتباس أو التمثير ، فقد وجدنا أن الكتابة حول هذا الموضوع تشكل أمرا بالغ التعقيد . لأن الحصول على المعلومات يتطلب مشاهد كل الأفلام المصرية تقريبا . ومشاهدة الكثير من المصادر المتنوعة التى أخذت عنها هذه الأفلام المقتبسة سواء كانت أفلاما ، أو نصوصا من الأدب العالمى العظيم . فهناك أفلام مأخوذة مباشرة من الأدب العالمى الأقل أهمية وشهرة . يتضح المثال الأول فى روايات دوستويفسكى التى عالجهها حسام الدين مصطفى . أما المثال الثانى فمنه رواية « شجرة اللبلاب » لكاتبة تدعى ماري ستوارت التى استمدتها السينما المصرية فى فيلم « الزائرة » لبركات .

كما أن هناك أفلاما مأخوذة مباشرة من أفلام أجنبية . بعضها معروف والآخر أقل شهرة ولا يخطر ببال الباحث نفسه . من الأفلام المعروفة « صوت الموسيقى » الذى تحول إلى « حب أحلى من حب » لحلمى رفلة . أما فيلم « انقذوا هذه العائلة » لحسن إبراهيم ١٩٧٨ ، فهو عن فيلم أمريكى مر عابرا حين عرض فى مصر عام ١٩٦٨ بعنوان تجارى هو « متاعب المراهقة » ، أما الاسم الحقيقى فهو « THE IMPOSSIBLE YEARS » إخراج مايكل جوردن وبطولة دافيد نيفين . وسوف نرى أن هناك أفلاما لا يمكن إثبات مصادرها

بسهولة مثل « الشيطان امرأة » لنيازى مصطفى ، و « امرأة بلا قيد » لبركات
المأخوذان عن « كارمن » . ولا يمكن تحديد المصدر الأصيل لأى من الفيلمين .
هل هو الفيلم الأمريكى الذى أخرجه كنج فيدور عام ١٩٤٨ ؟ أم الرواية
الفرنسية القصيرة التى كتبها بروسير مريميه . أم الأوبرا التى لحنها بيزيه ؟ ..
ومن الأمثلة الواضحة فى هذا المضمار فيلم « علاقة خطيرة » لتيسير عبود
١٩٨٠ . إذ استمد كاتب السيناريو أغلب أحداث الفيلم من الفيلم الإنجليزى
VERDICT الذى أخرجه بيتر جلينفيل عام ١٩٦٢ بطولة سيمون سينوريه
ولورانس أوليفيه . كم أجرى توليفة أخرى مع فيلم « إخطار المهنة »
LES RISQUES DES METIERS للفرنسى اندريه كايات ١٩٦٧ وهو مزيج
يصعب فيه إرجاع الفيلم إلى مصدره الأصيل . وسوف نجد هذه السمة فى أفلام
كثيرة لا يمكن فيها أن تحدد مصدرا واحدا للفيلم . وفى هذا الحال فإن الباحث
يسقط عملية الاقتباس من حساباته لهذا الفيلم . مثلما حدث فى أفلام كثيرة
أثارت من حولها النقاش .

ويختار الباحث وهو يسعى لاختيار منهج البحث فى تناول موضوع
المصادر الأجنبية للسينما المصرية . فهل نتابع هذه المصادر منذ نشأة السينما
المصرية وحتى اليوم ، وذلك من خلال المتابعة التاريخية ؟ أم نتناول اتجاه
الاقتباس لدى مخرجين اشتهروا بالعمل فى أفلام مقتبسة مثل حسن الإمام
وهنرى بركات ، وحلمى رفلة وسمير سيف وتيسير عبود ؟ . لقد وجدنا أن
الطريقة التاريخية يعيها أن الناقد مهما بلغت لديه كمية المراجع . وهى نادرة
جدا فى هذا المضمار . فإنه سيواجه بالعديد من أمور التعقيم . وسوف يصعب
الرجوع إلى كل الأفلام التى تم اقتباسها وإيجاد مصنادها الأساسية أو بعض
المراجع حولها . وبالتالي فإن الجدول لن يكون كاملا بالمرّة إلا بعد سنوات طويلة

لا تنتهى من البحث .. كما أن البلد المقتبس عنه الفيلم سوف يشكل عائقا
بمعنى أننا سنكتب مرة فرنسا وأمريكا و ...

أما الكتابة عن المخرجين الذين اشتهروا بالاقتباس . فمن الصعب
تناولهم . لأن معظم المخرجين - إن لم يكن الجميع - قد اقتبسوا أفلامهم في
مراحل متباينة من حياتهم . كما أن بعضا ممن اشتهروا بالاقتباس ابتعدوا لفترة
طويلة عنه وبعضهم عاد إليه . وابتعد الآخر عنه تماما مثلما حدث مع
يوسف شاهين .

وعليه فإننا سنتناول موضوع الاقتباس من الناحية الجغرافية . أى من
خلال بلد المصدر المأخوذ عنه الفيلم . وسوف نجد أن هناك سمات مشتركة
في هذا التناول . فعن السينما الأمريكية ، لا الأدب ، اقتبست السينما المصرية .
وعن الأدب الفرنسى أكثر من السينما الفرنسية استمدت السينما في بلادنا
مصادرهما . وعن الرواية والأدب الإنجليزى والروسى والألماني استمدت نفس
السينما حكاياتها .. وهذا ما سنتناوله في فصول الكتاب القادمة .

وإذا كنا نرى أن بعض الأفلام المصرية هي في الأصل أفلام « أجنبية »
ناطقة باللغة العربية ويمثلها فنانون عرب ويخرجها عرب . فإن القارئ
سوف يلاحظ أننا لم ندخل في حساباتنا الأفلام غير المصرية الإنتاج مثل
« فندق السعادة » و « الأستاذ أيوب » و « الزائرة » وهي إنتاج لبناني ونقترح
الرجوع في ذلك إلى القائمة المنشورة في الطبعة الثانية من موسوعة الأفلام العربية
عام ١٩٩٦ .. وسوف نحاول إيجاد علاقة التوازن بين النص السينمائي العربى
والمصدر الأجنبى في الفصول القادمة .

المصادر الأمريكية فى السينما المصرية

السينما الأمريكية هى الأم الرعوم للسينما فى مصر ..

نقول السينما الأمريكية وليس الأدب فى الولايات المتحدة . لأن السينما المصرية لم تتعب نفسها كثيرا فتقرأ الأدب الأمريكى الذى انتهى أمره إلى الشاشة . ونقصد به الأدب الأمريكى الذى يصلح للسينما . فهناك الكثير من الإنتاج الأدبى الأمريكى لم يظهر فى السينما بعد مثل روايات جون دوس باسوس وهنرى ميللر وجيمس الروى وغيرهم .

ولا تهتم السينما المصرية - كما تحدثنا - سوى بالحدوتة أيا كان مصدرها .. لأن السينما الأمريكية تهتم بهذه الحوادث الجذابة لا غيرها منذ أن دارت أول مفيولا أمريكية وحتى الآن . فإن المقتبس المصرى يضع عينيه فى المقام الأول على السينما الأمريكية .. على أفلامها الجديدة والقديمة على قدم المساواة . فقد تكتشف أن فيلما مصرية مأخوذا عن فيلم أمريكى ظهر فى عام مقارب مثلما حدث مع فيلم « نصف ساعة زواج » من إخراج فطين عبد الوهاب فى عام ١٩٧٠ . وهو العام التالى الذى ظهر فيه الفيلم الأمريكى « زهرة الصبار » من إخراج جين ساكس .. وقد تجد هذا المقتبس يعود إلى الوراء لأكثر من خمسين عاما ليقتبس ، بالكامل ، فيلما نجح عام ١٩٣٤ هو « حدث ذات ليلة » IT HAPPEN ON NIGHT لفرانك كابرأ ..

إذن ، فالهدف الأول هو البحث عن الحدوتة التى لا بد من فبركتها فى أغلب الأحيان كى يمكن للمقتبس أن يضع اسمه على الأفشيات كمؤلف وهو مرتاح البال والضمير أنه قام بعملية التأليف المطلوبة .

وإذا كانت السينما الأمريكية - نفسها - حين تقوم بإنتاج روايات مقتبسة أو مأخوذة عن أدب غير أمريكي ، فإنها تحرص على أن تدور بيئة هذه الآداب في منابعها الأصلية مثلما فعلت مع الأدب الفرنسى والروسى والألمانى والإيطالى . فإن السينما المصرية تقوم بنقل كل البيئات إلى بيئتها هى .. وهى بذلك كمن يضع طاقة الفلاح بدلا من قبة الخواجة ، فتجىء صورته فى الغالب ممسوخة مثير للسخرية ..

قلنا أن السينما المصرية لم تأخذ عن الأدب الأمريكى مباشرة . لكن إذا كانت هناك علاقة بين السينما المصرية والأدب الأمريكى فهى علاقة غير مباشرة . بمعنى أن المقتبس ينظر إلى النص الأدبى من خلال تناوله سينمائيا . والأمثلة على ذلك واضحة . فأجواء فيلم « عيون لا تنام » لرأفت الميهى أقرب إلى الفيلم الذى أخرجه دلبرت مان وقام ببطولته أنطونى بير كيتز وصوفيا لورين عام ١٩٦٠ عن أجواء مسرحية « رغبة تحت شجرة الدردار » ليوجين أونيل . وإذا كان رأفت الميهى قد نقل عالمه إلى ورشة فى منطقة بولاق أبو العلا وسط مدينة القاهرة . فإن كاتب السيناريو عبد الحى أديب قد ذهب بأبطاله إلى أجواء الصعيد ليقدّم نفس الحدوتة فى فيلم « فتوة الجبل » .

أما أشهر هذه الأمثلة فهو فيلم « عجائب يا زمن » لحسن الإمام ١٩٧٤ . فقد اقتبس عن فيلم « شرق عدن » EAST OF EDEN الذى أخرجه إيليا كازان عام ١٩٥٤ بطولة جيمس دين وجولى هاريس عن رواية لجون شتاينبك . وهى إحدى رواياته القليلة التى لم تترجم إلى اللغة العربية حتى الآن ..

ويقول سامى السلامونى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون تحت عنوان «عجائب يا زمن .. فعلا » (١٢ / ١١ / ١٩٧٤) :

« إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى - وبعد عشرين سنة كاملة - إلا الخيط المليودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات



فيمبان لي وكلارك جيبيل « ذهب مع الريح »

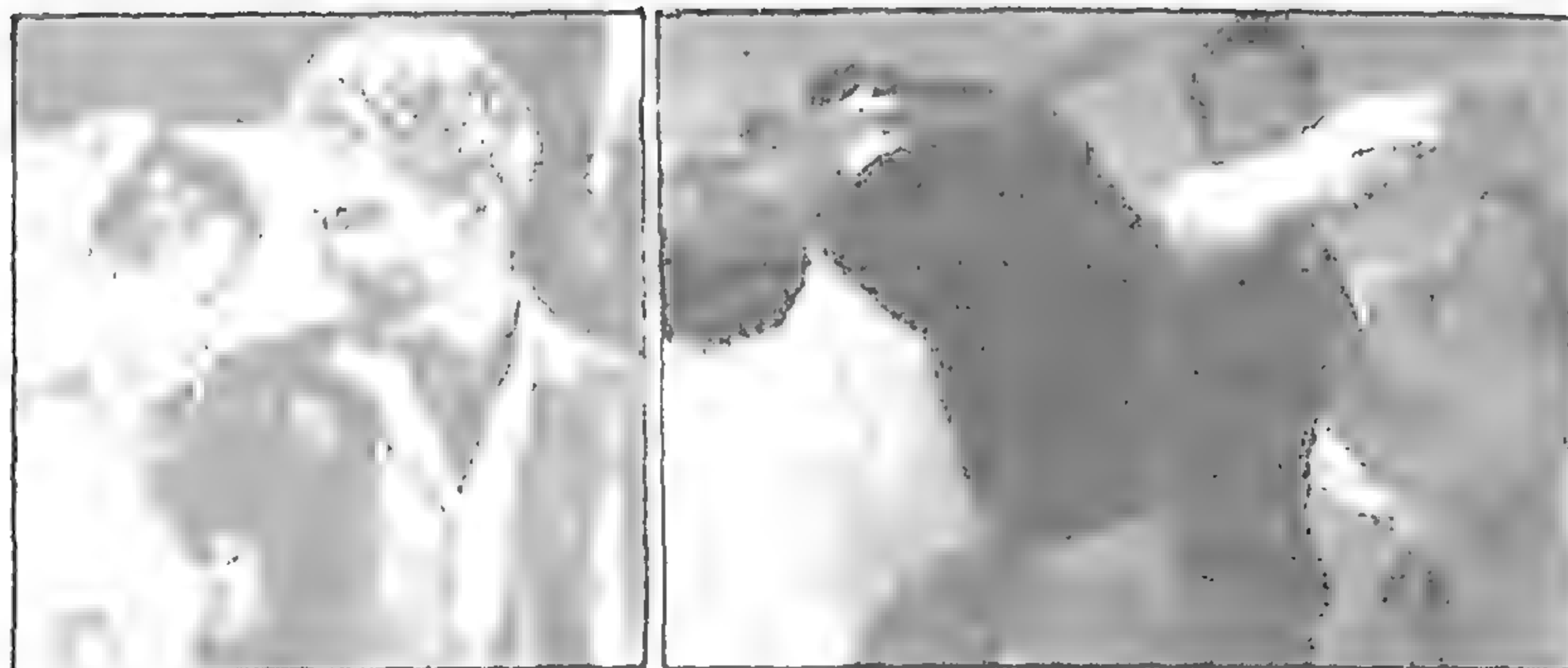


ماحدة « من أحب »

الأفلام . الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الأزمة التى عاناها رشدى أباطة فى فيلم « الطريق » عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول .. ولكن « عجائب يا زمن » يركز كثيراً على خيط واحد من القصة الأمريكية . وهو تفضيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنة الآخر حسن يوسف كنوع من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم . ولكن بينما يبدو كل شىء مدروساً ومنطقياً فى العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتى تتراوح بين الحب والكراهية .. فإن تسطيح هذه العلاقة فى الفيلم المصرى يحول موقف الأب من ابنه الأصغر إلى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحياناً . بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماماً وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطمع فى الزواج منها . بينما تهجره فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيق تماماً ملامح عواطفها الحيرة تجاه هذا الأخ كما قدمها إيليا كازان والتى تتراوح بحساسية فائقة بين حبها الكامن له ، وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقري جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. » .

وقد أخرجت السينما المصرية نفس الرواية مرة ثانية بعد ذلك بعامين تحت عنوان « ليل ورغبة » ليحيى العلمى بدا بعيداً أيضاً عن رواية شتاينبك وقريباً من فيلم كازان .. الغريب أن السينما المصرية لم تعر أدب شتاينبك أى اهتمام .. رغم أن روايته « عناقيد الغضب » يمكنها أن تتحول إلى موضوع يدور فى دنيا عمال التراحيل .. لكن يبدو أن هذا الفيلم لم يصل إلى المهتمين بالواقعية بعد . فالرواية مترجمة إلى اللغة العربية ترجمة كاملة فى أكثر من طبعة .

ومن النماذج الشهيرة أيضاً فى رجوع السينما المصرية إلى زميلتها الأمريكية دوناً عن الأدب فيلم « من أحب » الذى اشتركت الممثلة ماجدة فى إخراجه مع إبراهيم عمارة عام ١٩٦٥ والمأخوذ عن فيلم « ذهب مع الريح »



شرق عدن



« عجایب یا زمن » بین یحیی شاهین و هند رستم

gone with the wind لفليكتور فلمنج عام ١٩٣٩ . وإذا تتبعنا مجال المقارنة بين العاملين فلن يكون بأى حال لصالح الفيلم المصرى .. فيلم فلمنج من أهم وأفضل الأفلام العالمية . وهو عمل كلاسيكى توفرت له كل سبل النجاح . وعند مقارنة شخصية ماجدة فى الفيلم فسوف نجد أنها أفقدت سكارليت أوهارا كل تناقضاتها التى تميزت بها . كبريائها أمام ريت بطلىر ، وضعفها أمام آشلى ، وعواطفها الجياشة وبرودها وجهودها . وجاء الصراع بينها وبين منافستها من أجل امتلاك آشلى . ولكن الصراع فى الفيلم المصرى لم يكن منطقيا . فتحول إلى علاقة بين امرأة تحب ورجل لا يعرف ماذا يريد ..

ولأن السينما المصرية لا تهتم فى الكثير من الأحوال بتعميق الصراع الذى يدور فى عالم متشابك ، فإن هذه العلاقات جاءت مسطحة عند ماجدة التى نقلت أجواء الحرب الأهلية التى دارت فى الفيلم الأمريكى إلى زمن وباء الكوليرا الذى اجتاح مصر عام ١٩٤٧ ثم قيام ثور يوليو . والعدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ .

يهمنا أن نقول أن السينما المصرية تناولت كل النوعيات والألوان الدرامية المعروفة . من الكوميديا الموسيقية إلى الفيلم البوليسى والتاريخى . والاجتماعى وفيلم المغامرات . وأفلام الغرب الأمريكى . وسوف نحاول التركيز على العلاقة بين كل من هذه الألوان وبين الفيلم المصرى والأمريكى مع الرجوع إلى النماذج الواضحة فى كل منها ..

ذكرنا أن السينما المصرية تأثرت بموجة الأفلام الموسيقية والاستعراضية التى انتشرت فى السينما الأمريكية ، ابتداء من منتصف الثلاثينات وارتفعت نسبتها فى الأربعينات والخمسينات ، ثم انحصرت بشكل ملحوظ وبدأت تأخذ أنماطاً تختلف عن سابقتها .. وإذا كانت موجة السينما الاستعراضية قد انتقلت

تأثيراتها إلى السينما المصرية حيث شهدت نفس مراحل الصعود والهبوط التي شهدت السينما الأمريكية .

إلا أن أبرز مثالين نود أن نسوقهما هنا عن فيلمين تم إنتاجهما في النصف الأول من الستينات : الأول هو « قصة الحى الغربى » west side story والثانى « صوت الموسيقى » The Sound of Music وكلاهما من إخراج روبرت وايز .. وبعد قرابة خمسة عشر عامًا اقتبست السينما « قصة الحى الغربى » بنفس الاسم من إخراج عادل صادق . والطريف أن فيلم وايز معالجة أمريكية أو فلنقل اقتباسًا أمريكيًا لمسرحية « روميو وجوليت » لشكسبير ، حول علاقة حب بين فتاة وفتى يدب العداء بين أسرتهما فيموتان في النهاية . وهذه القصة المحببة لدى صناع السينما تليق بتحويلها إلى فيلم استعراضى حيث اختار وايز أحد الأحياء في مدينة أمريكية يدور فيها الصراع بين مجموعتين من المهاجرين إلى الولايات المتحدة .. ووسط هذا الصراع تتحاب ناتالى وود مع شاب من المجموعة المتنافسة .. وعندما فكر السينمائي المصرى فى الاقتباس فاته أنه أمام عمل شكسبيرى . وأعجبه بالدرجة الأولى تصوير العداء بين الشباب ، فجاء بحسن يوسف وحسين فهمى ليمثلا طرفى الصراع فى الحى الغربى الشرقى .. وخلا الفيلم المصرى تمامًا من عناصر الإبهار الاستعراضى التى أداها جورج شاكرس وريتا مورينو وناتالى وود فى الفيلم الأمريكى . وتأكد من جديد أن البحث عن الحدوتة هو المطلب الأول للمقتبس المصرى .

أما فيلم « حب أحلى من الحب » لحلمى رفلة ١٩٧٥ المأخوذ عن الفيلم الثانى فقد قام أيضًا بتجريد حدوتة « صوت الموسيقى » من كل عناصر الإبهار .. الخلفية الجميلة التى صور فيها فيلم وايز فى ربوع جبال النمسا والأغاني الشجية التى شدت بها جولى أندروز ومجموعة الأطفال ، فضلاً عن التصوير المجسم ، والسينراما ، وخفة ظل المربية والأطفال .

وتتناول حدوتة « صوت الموسيقى » معاناة ماريا الراهبة الشابة التي تعشق الطبيعة ولا تميل أن تظل حبيسة في الدير ، فيوصى مجلس الراهبات بإرسالها إلى منزل الكابتن فون تراب.. لتتولى رعاية أبنائه السبعة الذين لم تتحملهم أى مربية من قبل ، وتنجح « ماريا » فيما فشلت فيه الأخريات وتغير من أسلوب حياة الأطفال المتباينى الأعمار ، فتشع البهجة في المنزل ، وتتحول الأسرة كلها إلى أشهر فرقة غنائية في النمسا . وتقترب ماريا وجدانها من الكابتن الذى يفصل عن خطيبته ليتزوج منها ، ثم يواجه بعد ذلك بعض المتاعب مع السلطات النازية .

وعائلة « فون تراب » .. معروفة في تاريخ النمسا الحديث ، وقد أنتجت السينما الأمريكية فيلما عن هذه العائلة عام ١٩٥٨ ، قبل فيلم وايز ، لكن شتان بين عالم رائع شاهدناه في الفيلم الأمريكى ، ومثيله المسوخ في الفيلم المصرى .

فرفعت (محمود يس) يطلب لأسرته مربية من إحدى الجمعيات الخيرية كى تتولى رعاية أبنائه الخمس الذين تعاملوا مع مربيتهم السابقة بشقاوة . وتتمكن ليلي (نجلاء فتحي) من ترويضهم وتحويلهم إلى صفها ، ويشعر رفعت أن ليلي أقرب إلى الأم بالنسبة للأطفال ، فيتزوجها بعد أن يهجر خطيبته الارستقراطية ، ويقول مجدى فهمى عن الفيلم بمجلة الشبكة (٣ أكتوبر ١٩٧٥) أن : المقارنة بين الفيلمين كالمقارنة بين فندق « والدورف استوريا » في أمريكا . وفندق « الكلوب الحسينى » في القاهرة . أو لعلها موجودة بصدق في العبارة التى تقول شتان ما بين الثريا والثرى . ففيلم وايز غنى بأبطاله . غنى بمناظره الساحرة المصورة في أجمل مواقع النمسا . غنى بألحانه . أما عزيزنا « حب أحلى من الحب » فهو مثل الفتاة الفقيرة ، المتواضعة ، التى تشترك مع أرملة كيندى وأوناسيس من بعيد في اسم جاكليين وحده .

ومن الواضح أن الفيلم قد اهتم بعلاقة الحب التى هى أحلى من الحب « وأغفل تمامًا البعد السياسى الذى وضعه وايز - حتى عند الحديث عن تفاصيل الحدوتة - ولا مانع أن يؤكد على حب آخرين الابنة الكبرى وبين شاب أخطأت معه .. وقد حاول حلمى رفلة مزج الأغنية بفيلمه حين جعل الأطفال يتحركون فى صورة أشبه بالدميات التى تغنى فى الحقيقة . ويبحث عمن يضيف إلى الفيلم بهجة فأضاف شخصيات أخرى مثل السائق والطباخ والخادمة . بينما جاءت الضحكات فى فيلم وايز من الأطفال أنفسهم . وتحول الساعى الذى يحب الابنة الكبرى إلى بلطجى حاول أن يغرر بها . وقد ركز الفيلم على تطور العلاقة بين رفعت وليلى بأسلوب غير مباشر » .

وقد اقتبست السينما المصرية العديد من الأفلام الاستعراضية والموسيقية ، وحولتها إلى أفلام غير استعراضية بالمرّة مثلما حدث فى فيلم « أيام الحب » لحلمى حلمى المأخوذ عن الفيلم الاستعراضى « سيدتى الجميلة » MY FAIR LADY المأخوذ بدوره عن مسرحية « بيجماليون » لبرناردشو . ورأينا حالة معاكسة فى فيلم « الماضى المجهول » لأحمد سالم المأخوذ عن فيلم « عودة الأسير » بطولة جرير جارسون ومأخوذ بدوره عن رواية للكاتب جيمس هيلتون . حول جندى فقد الذاكرة فيترك امرأته وإبنه ويحاول أن يتزوج امرأة أخرى . لذا تسعى زوجته الجديدة إلى علاجه كي يعود إليها نفس الشخص . ولأن المطربة ليلي مراد هى التى قامت بدور الزوجة فيجب حشر مجموعة من الأغنيات عن أحداث الفيلم ، شأن كل حواريت الأفلام التى يؤديها مطربون أو مطربات . كما أن نادية الجندى حاولت أن تقوم بالغناء وبأداء بعض الرقصات فى فيلم « خمسة باب » لنادر جلال ١٩٨٤ . رغم أن شيرلى ماكلين لم تفعل ذلك فى « إيرما الغانية » IRMA LA DOUCE لبيلى وايلدر ١٩٦٣ . هذه الماكلين قامت بالغناء والرقص فى حدود ضيقة للغاية عندما اضطرت إلى ذلك أمام المخرج الذى يختبرها

لتتحول إلى ممثلة استعراضية في ثوب طفلة مع فيلم « لا تتزوج امرأة » لجاك لي طومسون . وفيه تقوم بدور فتاة تود أن تصبح ممثلة في فيلم يتطلب فتاة صغيرة ، فتجسد في ملابس فتاة تثير دهشة مخرج الفيلم الذي تحبه . ويلتقى بها في المساء معتقداً أنها الأخت الكبرى .. وعندما حول فطين عبد الوهاب هذا الفيلم إلى « صغيرة على الحب » ١٩٦٦ استعان بسعاد حسنى لتجسد نفس الشخصية .. وفي عناوين الفيلم إشارة إلى اسم المسرحية الأصلية التي كتبها أدلر جونسون وليس إلى الفيلم .. كما قامت سعاد حسنى كذلك بأداء نفس الشخصية التي جسدها مارلين مونرو في فيلم « دعنا نحب » LET'S LOVE أمام إيف مونتان .. وفيه قامت كل من الممثلة المصرية والأمريكية بدور النجمة الاستعراضية التي تحب صاحب الفرقة الذي يتنكر في شخص ممثل بسيط كي يعرف أحوال الفرقة عن قرب .. واستطاعت سعاد حسنى « فتاة الاستعراض » أن ترقص وتغنى بنفس درجة الجودة التي أدتها مارلين مونرو .

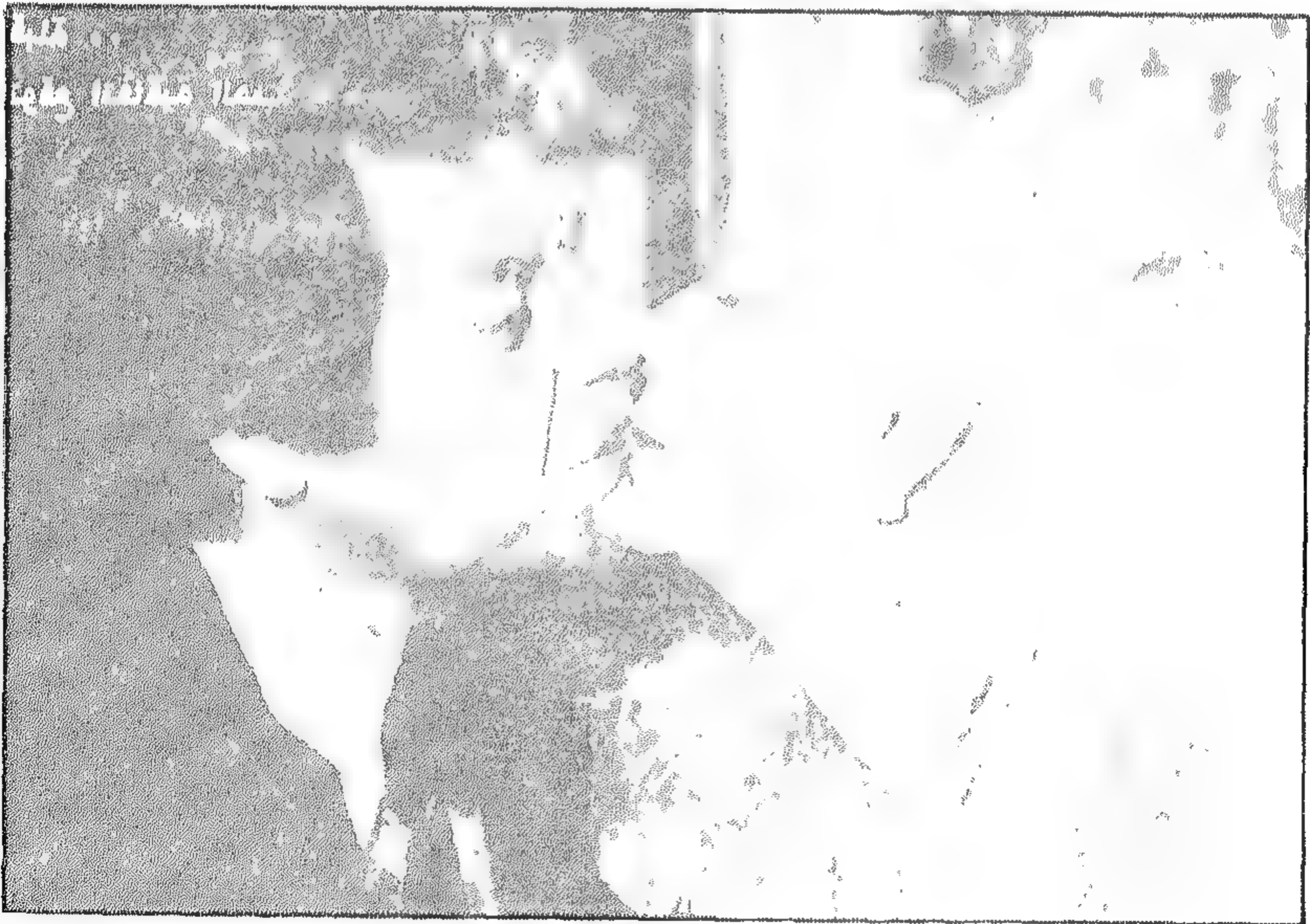
أما أبرز الأفلام الغنائية التي وجدت طريقها إلى السينما المصرية فهو فيلم « مولد نجمة » A STAR IS BORN سواء ذلك الذي أخرجه جورج كيوكر بطولة جيمس ماسون وجودى جارلاند عام ١٩٥٤ . أو عن الفيلم الذي أخرجه فرانك بيرسون عام ١٩٧٧ بطولة بربارا ستريساند وكريس كريستوفر سون .. وفي فيلم بيرسون نرى حكاية المطرب المشهور جون هوارد والمطربة الناشئة استرهوفمان ، يدعوها إلى بيته . يردد : « لم أكتب اسم امرأة من قبل على جدرانى » ، يعتمد أن يقدمها كمطربة في حفل عام . وتنجح في تقديم أغنيات رقيقة . تطلب منه أن يقلع عن الخمر . تتألم كأنثى وهى تراه نائماً مع إحدى الصحفيات في سريرها . تقول له وهى تطرده : « يمكنك أن تفسد حياتك ولكنك لن تفسد حياتى » ، ويتصالحان . ثم يموت في حادث سيارة . تقول محدثة شريط التسجيل وهو يغنى إحدى أغنياته العاطفية : « أنت كاذب ثرثار . أنا نى . لأنك وعدتني أنك لن تموت » .



« امرأة مرحة » مع باربرا وجيمس كين



« مولد نجمة » مع باربرا وكريس كرستوفرسون



« ليلة بكى فيها القمر » بين صباح وحسين فهمي

وفي الفيلم الذى أخرجه جورج كيوكر ، فإن المخرج الذى ارتبط بفنائه ، أصبحت نجمة مشهورة ، يجد نفسه يعيش فى الظل بعد أن أدمن الخمر ، وكان ذلك سبباً فى عزوف شركات الإنتاج عن التعامل معه .. وكان الظل ثقيلاً عليه .. وبدأ نجاح زوجته ثقيلاً أيضاً على وجوده فى الظل .. فاختر أن يهرب من كل هذه المعاناة ويتحرر . وهو فى هذا الفيلم ، جيمس ماسون ، رجل ناضج ، لم يخن زوجته يوماً . ولم تضبط فى سريره امرأة أخرى . أما هيوارد فى فيلم بيرسون فهو منتش بحب امرأة له . وحب النساء المعجبات . فهو يلجأ إلى النساء وليس إلى الانتحار بعد أن انحسرت الأضواء عنه كى تتجه إلى زوجته .

وعندما اقتبست السينما المصرية هذه القصة فى فيلم « ليلة بكى فيها القمر » لأحمد يحيى اختار المقتبس أن يمزج أحداثاً أخرى مع فيلم يشبهه فى نفس الحدوتة هو « امرأة مرحة » Funny Lady عام ١٩٧٥ ، لهربرت روس وبطولة بربارا ستريساند أيضاً وعمر الشريف وجيمس كين . فقد فجعت الممثلة فى زوجها المخرج حين رآته نائماً مع امرأة أخرى .. هذا المخرج الاستعراضى هو حسين فهمى فى الفيلم المصرى . فهو الذى يرمى بشباكه حول المطربة المشهورة حتى يتزوجها وتتفانى فى حبه . وتهجر الفن من أجل إسعاده .. ويصعد نجمه .. وتعود يوماً من إحدى الرحلات لتفاجىء به فى أحضان امرأة أخرى .. وحادث الطلاق كان انطلاقة جديدة للفنائه . ولم يسع الفيلم المصرى إلى أن تموت شخصية الزوج . ربما لأن عقلية الشرقى لا تسامح الرجل الخائن مهما أعلن توبته .

إذا كان لا يشترط أن تتحول الأفلام الغنائية أو الاستعراضية إلى أفلام ممصرة موسيقية ، فإنه لا يمكن تحويل فيلم كوميدى إلى فيلم تراجيدى مهما اختلفت أساليب المعالجة . وإذا كان شارلى شابلن قد تحول إلى اسما عيل يس فى بعض الأفلام . وإذا كانت السينما المصرية قد استمدت المفارقات الكوميدية

الأمريكية في أول الأمر . فإنها قد اقتبست أفلامًا كوميدية بأكملها دون النظر إلى ظاهرة بعينها . فالعالم شغوف بالكوميديا الأمريكية ومتأثر بها .. وقد وجدت هذه الكوميديا نصيب الأسد على شاشات السينما المصرية منذ نشأتها وحتى الآن ، وسوف نرى أن السينما المصرية قد شغفت بالكوميديا القادمة من أنحاء شتى من العالم . سواء في السينما الأمريكية ، أو المسرح الفرنسي ، وفي الكثير من الأحيان كانت أفلام الكوميديا الأمريكية بمثابة معالجات سينمائية لمسرحيات عرضت على خشبة المسرح ما لبثت السينما أن قامت بتقديمها .

يقول أحمد رأفت بهجت في دراسته عن الاقتباس في العدد ١٦ من مجلة الفنون : « كان اسماعيل يس بالفعل إنسانًا غلبانًا طحنته دائرة منتجى الحرب في السينما المصرية . واستغل أبشع استغلال ، وكانت النتيجة أن هوى هو والكوميديا إلى الحضيض » .

ورغم ذلك فإن مجموعة الأفلام المقتبسة التي بين أيدينا لاسماعيل يس قليلة قياسًا إلى تلك التي أداها نجوم كوميديا آخرون . وإذا كان نجيب الريحاني قد اقتبس العديد من المسرحيات الكوميدية الفرنسية فإن علاقته بالكوميديا لأمريكية غير ملموسة بالمرّة . ولعل من أبرز نجوم الكوميديا الذين أعادوا تجسيد شخصيات سبق ظهورها هو عادل إمام . فقد رأيناه يجسد أدوار أداها من قبل كل من روبرت ردفورد وكلاك جيل وأدوارد ج. روبنسون ، وجورج سيغال ، وروك هدسون ، وجاك ليمون ، ومايكل كين ، وروبرت موريس ، وإيدى ميرفى ، ويول برايتنر .

وإذا حاولنا أن ندرس ظاهرة عادل إمام في السينما المقتبسة فإننا سنخرج بذلك عن إطار دراستنا . لأنها سينما مخرج وكاتب وسيناريو . ولكن عادل عمل في هذه الأفلام مع نيازى مصطفى وسمير سيف ومحمد عبد العزيز وأحمد فؤاد .. ولذا سوف نتناول عادل إمام من خلال المخرجين الذين اقتبسوا

أفلامًا كوميدية فلا نخرج كثيرًا عن إطار الدراسة . (راجع كتابنا عن سينما عادل إمام) .

من أهم الأدوار الأولى التى لعب بطولتها عادل إمام دوره فى فيلم « البحث عن فضيحة » ١٩٧٣ لنيازى مصطفى ، وهو مأخوذ عن فيلم « دليل الرجل المتزوج » الذى أخرجه جين كيلي قبل ذلك بست سنوات . وفيه رأينا والتر ماتاو ينصح صديقه الراغب فى الزواج بنصائح عديدة ، ويروى له قصصًا تتعلق بالزواج . ولذا جاء الفيلم الأمريكى مليئًا باسكتشات قصيرة . فنحن أمام صديقين ، يسعى أحدهما إلى الزواج من الحسناء منى . ويساعده زميله المهندس فى الزواج فيشجعه أن يفعل مثل هذا وألا يكون مثل ذاك . وتصبح القصة ثانوية قياسًا إلى ما نراه من أمثلة .. فهناك الرجل الذى يذهب لخطبة امرأة جميلة شاهدها مصادفة فيكون نصيبه علاقة ساخنة على يد زوجها . وآخر أوهم والد حبيبته أن هناك خطيئة ما بينهما . وعلى الأب أن يوارى الفضيحة . والعائلتان اللتان تتشاجران ليلة حفل الزفاف . والطريف أنه لا يوجد أى تشابه بين الحكايات التى فى فيلم نيازى مصطفى والفيلم الأجنبى سوى المصير الذى آل إليه الصديق المستشار .

وقد تعلقت الحكايات التى قدمها جين كيلي كمخرج بالجنس والمشاكل الحسية التى يعانى منها رجل أمريكى متزوج ، أما حكايات فيلم نيازى مصطفى فهى حول الرجل الشرقى بشكل عام ، الملىء بالغيرة ، وحب تملك المرأة ، وعادات القبائل فى الثأر وحضور الأفراح . وشرف البنت الذى يجب أن يلتزم بالزواج ، وما إلى ذلك .

وقد قدم محمد عبد العزيز لعادل إمام مجموعة من الأفلام الكوميدية من أشهرها « عصابة حمادة وتوتو » ، « خلى بالك من جيرانك » ، انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط » ، « حنفى الأبهة » وهى مقتبسة عن مصادر أمريكية .



« مروح مع ديك وجين » بين جين فوندا وجورج سيغال



« عصابة حمادة وتوتو » بين عادل إمام ولبلة

وعندما تشاهد فيلم « عصابة حمادة وتوتو » فسوف تلاحظ أن كاتب السيناريو أحمد صالح اقتبس فيلم « مرح مع ديك وجين » Fun with Dick and Jane لتيد كوتشيف بكل تفاصيله . وبالحرف الواحد حتى وإن كانت حدودة الفيلم الأمريكى تلائم فترة السبعينات فى مصر . موظف الحكومة الذى يضيق بوظيفته فيقرر أن يعمل بإحدى شركات القطاع الخاص ولسبب أو آخر يتم طرده فيعانى من بطالة . ثم هناك مدير الشركة الذى أثرى من الأعمال المشبوهة ، والموظف الصغير الذى يصبح من الأثرياء . وهناك تفاصيل تم نقلها بالحرف الواحد مثل التمرينات التى تقوم بها الزوجة قبل أن تعمل مانيكان . ثم نفس الظروف التى تعرضت لها قبل أن تصعد إلى منصة العرض . ومثل الزيارة التى قامت بها الزوجة توتو لأبيها تطلب مساعدة مالية . بل وطريقة الأب فى تقشير التفاح ، ونفس الأسلوب الذى خرج به الزوجان عقب استيلائهما على أموال الخزانة .

أما « خلى بالك من جيرانك » فقد قام فيه عادل إمام بدور الزوج الذى يقيم مع زوجته فى الدور العلوى فيواجه مشاكل لعلاقتها الطيبة بالجيران . وهو نفس الدور الذى أداه روبرت ردفورد فى فيلم « أقدام حافية فى الحديقة » لجين ساكس عام ١٩٦٨ .

ورغم ذلك فليست هناك علاقة بين عنوان الفيلم العربى والفيلم الأمريكى الذى لم نر فيه أى اهتمام من الزوجة بالجيران ، لكن اهتمام الزوجة بأمها وعريسها العجوز ، شارل بواييه ، قد دفع الزوج أن ينام فى الحديقة العامة القريبة ويتعرض للبرد والمتاعب .

ومن أبرز أفلام محمد عبد العزيز الأولى فيلم « عالم عيال عيال » المأخوذ عن فيلم كوميدى هو « أولادك . أولادى . أولادنا » Yours, Mins, Ours للمفنى شافلسون . وفيه قام هنسرى فوندا بدور الأرملة الذى تركت له زوجته تسعة



« الشقة » شيرلى ماكلين وجاك ليمون



أبناء .. ويجب مطلقة لديها نفس العدد من الأطفال . ويتزوجان ، وتحدث مشاكل عديدة بين الأولاد الذين ما لبثوا أن تغيروا عندما يجيئهم « ولدنا التاسع عشر » وهو العنوان التجارى الذى عرض به فى مصر عام ١٩٦٨ .

وقد حاول الفيلم المصرى الاستفادة من هذا التضارب ، والمستويات الدرامية المتباينة مع كل هؤلاء الأبناء ، فحاول العزف على نغمة تحديد النسل . رغم أن الزوج هنا - رشدى أباطة - مهندس بترول يقيم فى فيلا واسعة يمكنها أن تحتل كل هذا العدد . كما استفاد من الفيلم الأمريكى فى الصراع بين الأطفال فى أول الأمر . ثم دفاع أحد أفراد الطرفين عن فتاة من الطرف الآخر عندما يشاكسها شاب فى الشارع . والشعور بالانتماء إلى سقف واحد حين يفد إليهم شخص جديد يحمل الرقم ١٩ . ولن أكون مغاليًا إذا قلت أن الفيلم المصرى كان أكثر إضحاكًا من المصدر الأمريكى . وذلك لأن يوسف عوف المقتبس قد أجاد - كعادته - صناعة المفارقات الكوميدية باتقان .

وحاولت بعض السينما الكوميدية المقتبسة الاستفادة من الحوادث التى تقتبسها لحشر المشاكل الاجتماعية التى يعانى منها المجتمع مثلما حدث فى فيلم « شقة وعروسة يارب » لزكى صالح . وهو معالجة لفيلم أمريكى أخرجه تشارلز والتر عام ١٩٦٦ تحت عنوان « إمش . لا داع للجرى » Walk Dont Run ، وتدور أحداث الفيلم أثناء دورة الأولمبياد بطوكيو قبل ذلك بعامين . فالمدينة مزدحمة . والفنادق مليئة بالرواد .. ويجد أحد الرواد - كارى جرانت - نفسه فى موقف حرج حين يفرض شاب نفسه عليه ليقوم فى غرفته بالفندق . وفيما بعد يصحب الشاب فتاة جميلة لتشغل الغرفة معها .. ومن خلال المفارقات الكوميدية بين الثلاثة أشخاص .. يضطر جرانت أن يتنازل للفتى عن الغرفة بعد أن اشتركا فى إحدى المسابقات الرياضية .

لا يمكن بالطبع نقل أجواء الأولمبياد إلى الفيلم المصرى . ولكن فى الفيلم

المصرى نرى فريد شوقى الموظف القادم إلى القاهرة وهو يبحث عن مسكن فيعثر على شقة في حلوان . فيشارك الفتاة « نورا » مسكنها ، وفيما بعد يأتى بمهندس التقاه كى يقيم معها فى الشقة . على أن ينام فقط فى نفس الساعات التى تغيب الفتاة فى عملها .. ولا بد أن تحدث قصة حب . ولا بد أن يتخلى العجوز للصغيرين عن الشقة كى يتزوجا .

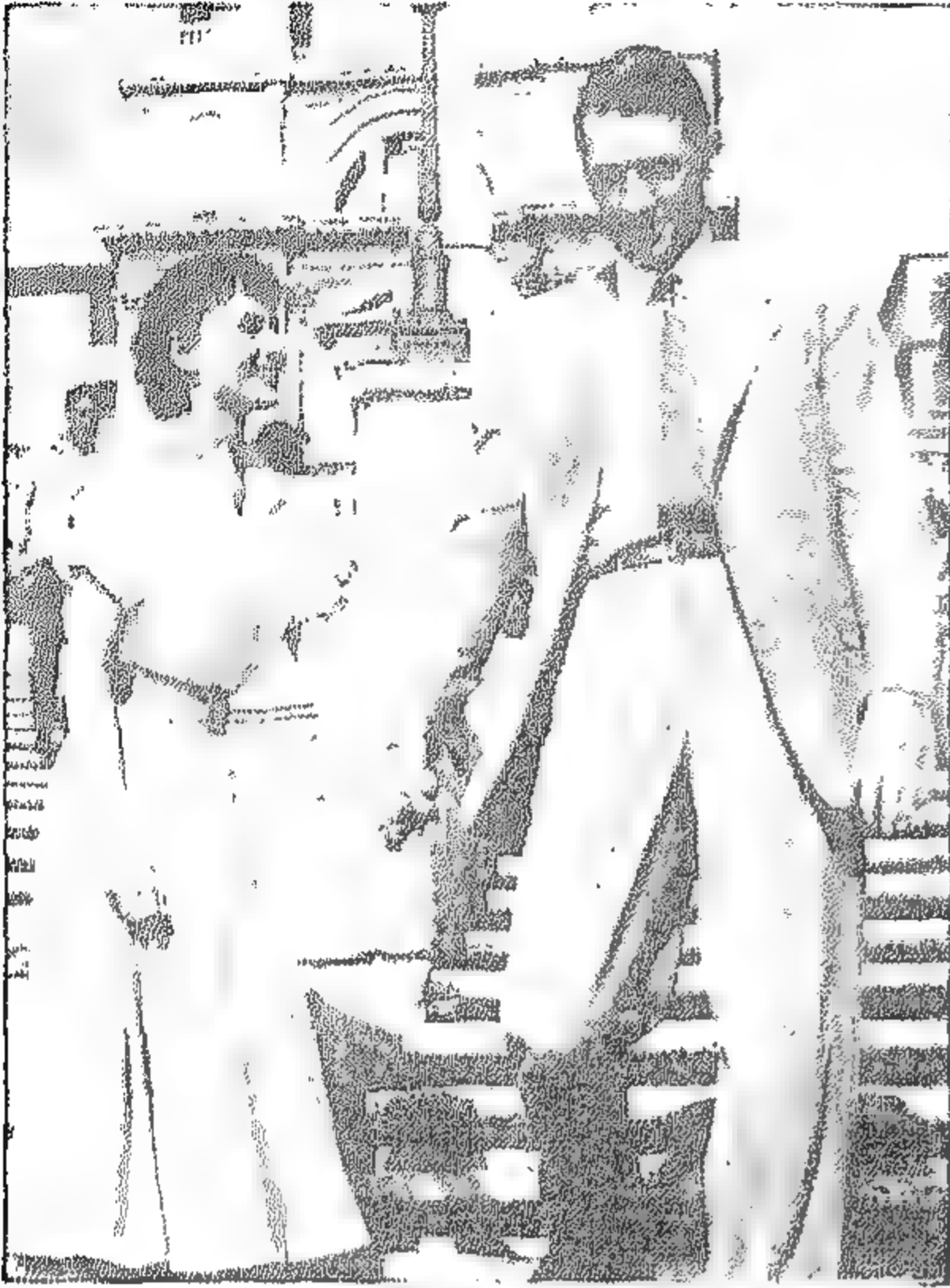
وعن الشقق أيضاً وجد السينمائيون المصريون فى فيلم « الشقة » The Apartment لبيلى وايلدر ١٩٦٠ حدوداً خصبة قدمت حتى الآن ثلاث مرات . الأولى فى « شقة مفروشة » لحسن الإمام عام ١٩٦٩ . ثم « أزمة سكن » لحلمى رفلة ١٩٧١ . و « شقة الأستاذ حسن » لحسين السوكيل عام ١٩٨٤ .. وتدور قصة الفيلم الأمريكى حول الموظف الصغير الذى يمتلك شقة يمكنه أن يتركها لرؤسائه من أجل لحظات متعة ومن أجل بعض الرضاء عنه .. ويبلغ هذا الأمر المدير العام الذى يسعى إلى الشقة حثيثاً حتى يذهب إليها مع حبيبته شيرلى ماكلين . وهى نفسها الفتاة الرقيقة التى يجلبها الموظف جاك ليمون .. ولأن الكوميديا مواقف متناقضة . فإن بيلى وايلدر يملأ فيلمه بالمواقف الساخرة التى نراها تتكرر فى الأفلام المصرية الثلاثة .. فيجب أن تذهب الفتاة فى النهاية إلى الموظف الصغير وأن يطلق هذا الموظف العزوبية وأن يعود المدير إلى بيته الذى هجره من أجل نزوة عابرة .

وإلى « شقة العازب » هذه يأخذ الصحفى فتاته التى يجلبها كى تقضى ليلتها قبل أن تعود إلى أبيها الذى هربت منه صباح اليوم التالى .. ذلك هو الموضوع الأساسى الذى يدور حوله أشهر قصة فيلم تم اقتباسه فى عالم الكوميديا المصرية .. الفيلم هو « حدث ذات ليلة » It Happen one Night لفرانك كابران عام ١٩٣٤ وفيه يقوم كلارك جيبيل بدور الصحفى الفاشل الذى عليه أن يتنجح فى آخر مهمة صحفية توكل له . فيذهب للبحث عن أخبار الفتاة

الثرية التى هربت من حبيبها قبل خطبتها .. ويقابلها فى نفس الأتوبيس دون أن يعرفها .. ويقضيان معًا ليلة فى أحد الفنادق يعرف خلالها حقيقتها . ثم يتحول إلى صفها بعد أن كان يبحث من خلالها عن الخبطة الصحفية .. وفى آخر لحظة يعيد إليها الصور والموضوع الذى كاد أن ينشره . ويخسر وظيفته . لكنه يكسب حبها حيث أنها هربت من عريسها المفروض عليها . وتهرب معه .

لهذا الفيلم حكاية طريفة مع السينما الأمريكية ذاتها . فقد أعادت هذه السينما إخراجها مرة أخرى عام ١٩٥٢ بنفس الحدود فى أول فيلم قام ببطولته جاك ليمون وكان يحمل نفس الاسم . إلا أنه بعد ذلك بعامين فكر ويليام وايلر فى إعادة نفس الحكاية مع تفاصيل مغايرة فى فيلم « أجازة رومانية » .. فجعل بطولته الأميرة تهرب من قصرها باحثة عن تجربة عابرة . فتجد نفسها تقضى ليلة فى غرفة ضيقة صغيرة .. وفى اليوم التالى تعود إلى قصرها .. وتنسى التجربة تمامًا .. وتومئ للصحفى برأسها امتنانًا عندما يأتى إليها فى صباح اليوم التالى مع فوج من الصحفيين .. أما علاقة السينما المصرية بهذه الحكاية فقد بدت أكثر طرافة .. فقد أخرج أنور وجدى فيلمه « ليلي بنت الأغنياء » عام ١٩٤٤ عن فيلم كابرا بالطبع .. ويبدو أن حكاية الفيلم الأجنبى كانت مختصرة كثيرًا فى رأى صانع الفيلم العربى فراح يحشو النصف الثانى من الحكاية بالمزيد من الحوادث التى اعتادت عليها السينما المصرية مثل زوجة الأب التى تطمع فى أن تزوج ابنة زوجها من شخص يستغل أموالها أحسن استغلال . وأن يقوم الصحفى بدور النبيل الذى يضحي بمشاعره العاطفية من أجل أن يوفر السعادة لحبيته . وينجح فى أن يجعل الأب ينفصل عن الزوجة الشرسة .

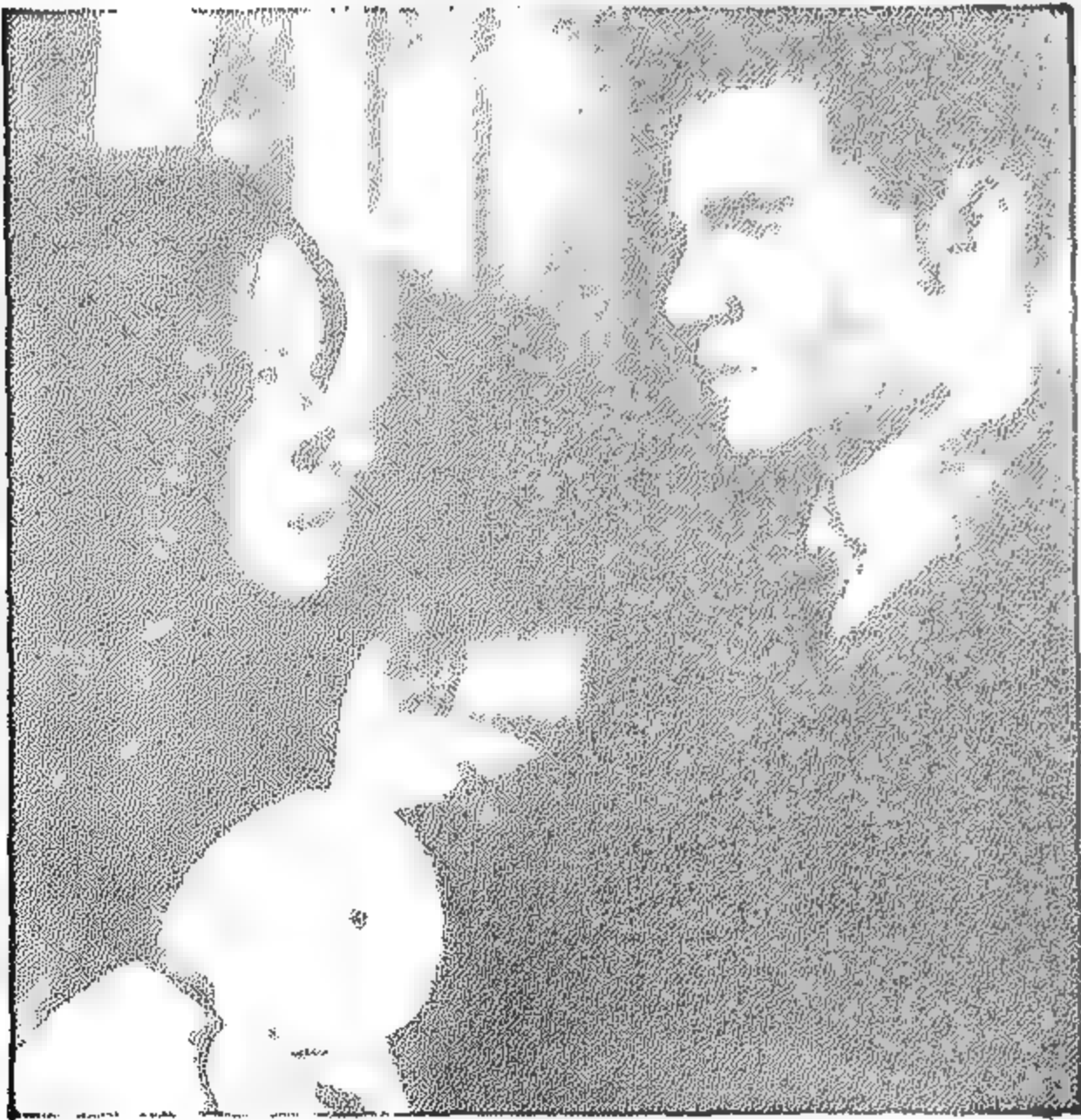
إلا أن عاطف سالم عندما سعى لإخراج « يوم من عمرى » عام ١٩٦٢ قد رجع إلى فيلمى كابرا ووايلر معًا .. وكان لابد أن يجعل النهاية سعيدة بين الحبيين .. وألغى تمامًا فكرة الستار الذى وضعته كلوديت كولبرت بينها وبين



« أجازة غرامية »
أودرى هيپورن وجريجورى بيك



« حدث ذات ليلة »
كلارك جيبيل وكلوديت كولبرت



« يوم من عمرى »
عبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت



« ليلي بنت الأغنياء »
أنور وجسدى وليلى مراد

الصحفى فى الفندق .. وذلك لأن الصحفى كان يسكن فى القاهرة ولديه أكثر من غرفة - وإن كانت ضيقة - مثلما فعل جريجورى بيك مع الأميرة أودرى هيورن .. وعندما أخرج عبد المنعم شكرى نفس الحدوتة فى فيلم ثالث عام ١٩٦٨ عاد مرة أخرى إلى فيلم كابرا ، وهو نفس الفيلم الذى عاد إليه أحمد فؤاد مع « ليلة شتاء دافئة » لينقله المقتبس باللقطه والكادر دون أن يترك لإلهامه الاختيار فى لقطة واحدة .. وقد استغرب الكثير من المشاهدين لهذا الفيلم حين تابعوا فيلم كابرا على شاشة التليفزيون المصرى إبان عرض الفيلم المصرى على الشاشة .

ولعل القارىء قد لاحظ أن لأفلام بيللى وايلدر أهمية خاصة عند المقتبس المصرى .. وبالفعل فإن لوايلدر طعمًا خاصًا فى أفلامه الكوميدية . فبعد « الشقة » هناك فيلمه الشهير « هرشة السنوات السبع » Seven Years Itch حول الزوج الوفى الذى تسافر أسرته إلى المصيف ، ويضطر إلى البقاء فى المدينة لظروف تتعلق بعمله ، فيجد نفسه يرتبط دون قصد بجارته الحسنة التى تسكن الشقة المقابلة ، وتُغير تمامًا من إيقاع حياته وتحوّل حياته إلى عدم التزام .. هذا الدور النسائى أدته مارلين مونرو .. أما فى فيلم « الأزواج والصيف » لعيسى كرامة فقد جسّدته نجوى فؤاد .. وقد أضاف الفيلم المصرى حكايات كثيرة ، مثل أن الزوج لا بد أن يدخل السجن بدلاً من زوج عشيقته ، وكلا الاثنان يلتقيان فى السجن . كما أضاف الفيلم شخصية الحماة التى تتردد على شقة ابنتها فى غيابها . فبينما لا يضم فيلم وايلدر سوى الرجل والمرأة الفاتنة فإن الفيلم المصرى قد ضم شخصيات عديدة منها من هو سوى .. ومن هو أقرب إلى الجنون .

أما المخرج مايكل جوردون فقد نقلت له السينما المصرية قرابة خمسة أفلام من أشهرها « سنوات المستحيل » ١٩٦٨ ، و « فن الحب » The Art of Love ١٩٦٦ .



« فناء الوداع » بين ماشاميسون ورتشارد دريسوس



« غريب في بيتي » بين نور الشريف وسعاد حسني

يتحدث « سنوات المستحيل » عن أسرة أستاذ الجامعة الوقور الذى يواجه العديد من المتاعب مع ابنته الكبرى التى تحب سكرتيراً يعمل فى مكتبه ، ولا يوافق على أن يتزوجا . ثم هناك ابنته الصغرى التى تتلقى فن الشقاوة على يد أختها الأكبر . بعد أن ينتهى الأب من حل مشاكل الكبرى ويزوجها من حبيبها الموظف الصغير، إذ بابنته الصغرى تدخل المنزل وبرفقتها أحد الشباب الهيبين . وقد جسد فريد شوقى دور الأب ، فى فيلم « انقذوا هذه العائلة » لحسن إبراهيم ، المتزمت الذى يعمل من أجل مصلحة ابنته ، لكنه يواجه بالعديد من المواقف المثيرة للإرباك والإضحاك . وكما أن الفيلم الأمريكى يدور داخل منزل أستاذ جامعى فخم به حمام سباحة ، ووسائل الراحة العصرية . فإن الفيلم المصرى يصور الأسرة البرجوازية التى تعاني من مشاكل الرفاهية فى المقام الأول .

وقد أخرج نادر جلال فيلم « واحدة بواحدة » عن « ياحيبى عدلى تانى » Come back lover وهو يدور أيضاً حول موضوع غير مصرى بالمرّة . هو المنافسة الشديدة التى تقوم بين شركات الإعلان الأمريكية ، ويسعى مندوب إحدى الشركات للتغلب على الحملة الإعلانية التى تنظمها مندوبة منافسة ، ثم تورط هذا المندوب فى إنتاج سلعة غير موجودة وإثارة البلبلة على خطة الشركة المنافسة .. وهو موضوع بعيد تماماً عن المجتمع المصرى .. ورغم وجود عادل إمام فإن الفيلم لم يلق نجاحاً يذكر .

ومن بين هذه الأفلام هناك « أخى وصديقى سأقتلك » لـ « يس اسماعيل » الذى تبدو حكايته غريبة أيضاً عن مجتمعنا . فهناك فنان يعاني الكثير من عدم رواج لوحاته .. ويقترح عليه صديق له أن يعلن عن انتحاره حتى تصيبه الشهرة ويحدث قبول لأعماله .. وبالفعل .. إلا أن الفنان يفاجئ أن صديقه استولى على لوحاته وخطيبته استغللاً لفكرة موته بدلاً من الاستفادة منها .. وقد اقتبس المخرج هذا الفيلم عن فيلم لجوردون يحمل عنوان « فن

الحب « قام ببطولته جيمس جارنر عام ١٩٦٥ ، وذكرت بعض أفيشات الفيلم أنه مقتبس عن مسرحية لنيل سايمون وليس عن فيلم لجوردون .. رغم أن نص مسرحية سايمون يختلف كثيراً عن الفيلم الأمريكى . وتجىء عدم مناسبة هذا النص فى أنه حسب عرف الفن التشكيلى المصرى لا يشهد جنون الشراء على الفنانين الذين يحدث مثلما يموتون فى بلاد تباع فيها لوحة واحدة بخمسين مليون دولار مثلاً .

وقد تكررت حكاية سايمون نفسه أكثر من مرة ، مما يؤكد أن السينما المصرية تعود إلى النص السينمائى وليس إلى النص المسرحى .. حتى وإن كان لسايمون الذى لم يترجم له نص واحد إلى اللغة العربية حتى الآن .. فقد ذكرت الأفيشات الداخلية لفيلم « غريب فى بيتى » لسمير سيف أنه عن مسرحية « فتاة الوداع » Good bye girl لسايمون .. رغم أن الفيلم مأخوذ عن فيلم هيربرت روس المستمد بدوره من المسرحية المذكورة . وهو فيلم استفاد فيه المقتبس المصرى من أزمة السكن فى مصر ، وبدأ فى صياغته المصرية أكثر اقتراباً للمتفرج المصرى من أى فيلم آخر مقتبس ، فنصاب الشقق موجود فى مجتمعا . رغم أنه لم تكن الحبكة جيدة فى فيلم روس حول الصديق الذى يرسل لحبيته السابقة بصديق يسكن فى شقتها . وفى الفيلم الأمريكى فإن الحبيب يعمل ممثلاً مسرحياً . أما فى الفيلم المصرى فجعله لاعب كرة ، مما وسع دائرة الحدوثة لتغوص فى هذا العالم من معجبات ، ومباريات ونجومية .

وللكوميديا نصيب الأسد فى قائمة الاقتباس عن المصادر الأمريكية . وقد عمل فى هذه الأفلام مخرجون من كل الأجيال .. مثل فطين عبد الوهاب الذى قدم العديد من أفلامه الكوميدية عن المصادر الأمريكية من أبرزها « نصف ساعة زواج » و « إشاعة حب » .

والمصدر الأساسى لفيلم « نصف ساعة زواج » هو المسرحية الفرنسية التى كتبها باريسييه وجريدى تحت عنوان « زهرة الصبار » Cactus Flowr والتى مثلت على خشبة المسرح فى مصر فى نفس العام الذى ظهر فيه فيلم فطين عبد الوهاب . لكن هذا الفيلم بدا أقرب إلى الفيلم الأمريكى الذى عرض قبل ذلك ويحمل نفس اسم المسرحية من إخراج جين ساكس وبطولة انجريد برجمان ووالتر ماتاو وجولدى هاون .. وذلك لمحاولة كلا الفيلمين الخروج من الجو المسرحى الذى فرضه النص .. مثل دور الجار الذى يذهب إلى الاستديو ليؤدى دور الدوبلير . ومثل الحفل الراقص الذى اكتشف فيه الطبيب كم أن ممرضته بالغة الجمال ، وأن عليه أن يرمى شباكه عليها بدلاً من حبيبته كثيرة المحاولات للانتحار .

ومن بين مخرجى الجيل الذى ظهر فى السبعينات سعى يحيى العلمى إلى إخراج نص كوميدى فى فيلمه « عروسة وجوز عرسان » عام ١٩٨٢ . هى حكاية تشبه ما جاء فى فيلم « جسر واترلو » ولكنها مصاغة فى إطار كوميدى .. وقد أعادت السينما الأمريكية هذه الحكاية أيضاً فى فيلم « ثلاثة للاستعراض » three for show بطولة جاك ليمون عام ١٩٥٤ .. حول الجندى الذى يعود من الحرب ليجد زوجته قد تزوجت من صديقه ، بعد أن اعتقدت أنه قتل فى الحرب .. وتبدأ الحكاية هنا بعودة الجندى الغائب من الحرب وذلك بخلاف ما جاء فى « جسر واترلو » Watrelow Bridge والأفلام المأخوذة عنها ، حيث تبدأ بذهاب البطل إلى الحرب وغيابه ، وتطور العلاقة بين الحبيبة فى عالم الخطيئة ورجل آخر إلى أن تصل لقمتها .. وعند هذا الحد يصل الحبيب الغائب .. لكن الزوج فى « ثلاثة للاستعراض » يعرف منذ اللحظة الأولى حكاية زواج امرأته .. ويبدأ الصراع بين الزوج القديم العائد .. والجديد الذى لا يقل مميزات عن الأول .. حتى تختار الزوجة .. والطريف أن هذه الحكاية المنقولة عن الفيلم الأمريكى قد ظهرت فى المسرح المصرى تحت عنوان « مين يقدر على زوبة » عام ١٩٧٩ ، ثم انتقلت إلى السينما فى العام التالى .. وفى كل المعالجات الثلاث فإن السمة الكوميدية هى التى غلبت عليها ، فتحول جاك ليمون إلى سمير غانم .



« جسر ووترلو » بين فيفيان لي وروبرت تایلور



أما جلال الشرقاوى فقد تناول في إحدى تجاربه القليلة في الإخراج السينمائى فيلمًا بعنوان « أعظم زواج في العالم » عن الفيلم الأمريكى « الزواج يدور » Marriage Go Round لوالتر لانج الذى أخرجه عام ١٩٦٠ حول فتاة تسافر من وطنها السويد إلى الولايات المتحدة كى تنزل ضيفة على زوجين سعيدين يعملان فى الجامعة أدى شخصياتها جيمس ماسون وسوزان هيوارد . فتعيش معها فترة . إنها إينة لأستاذ الزوج . مليئة بالحسن والجمال . وتسبب العديد من المتاعب للزوجين المتحفظين . تعرض على الزوج أن تنجب منه غلامًا يتمتع بجمال أمه وذكاء أبيه . وتحاول إغواء الزوج بأى طريقة حتى أمام زوجته .. ولكن كاترين ترحل فى النهاية دون أن تحقق هدفها . هذه الحدودية لابد أن تكون بعيدة عن الجو المصرى تمامًا ، لكن الشرقاوى حول كاترين إلى فتاة مصرية تعيش فى الخارج - ميرفت أمين - تسعى أن تتزوج عالمًا مصريًا ، يتمتع بذكاء حاد . ويثير هذا الأمر زوجته الوفية - هند رستم - وترحل أيضًا بخفى حنين مثل زميلتها كاترين .. والفتاة المصرية القادمة من السويد هنا تنظر إلى الحب كأنه عملية آلية . وتدفع الرجل إليها . لكنه ، بغبائه يرتبط بها وجدانيًا ويحبها عندما يحاول استبقاءها ترفض .. وتعود إلى بلادها .

وقد تغيرت بعض التفاصيل الدقيقة فى الفيلم (إنتاج لبنان عام ١٩٧٤) . فالزوجة هنا تعمل مذيعة فى الإذاعة اللبنانية . وهى تقدم برنامجًا عن المرأة السعيدة التى عليها أن تحتفظ بزوجه . ولكنها تفشل أن تقيم مثل هذه النظريات على بيتها . فتفقدته حتى بعد رحيل الفتاة التى جاءت من السويد .. ويحاول الزوج العودة إليها بلا جدوى .

أما إذا تناولنا الاقتباس عن الأفلام البوليسية ، فسوف نجد الأمر يختلف فى السينما المصرية ، فإذا كانت السينما الأمريكية شغوفة كثيرًا بالأفلام البوليسية . فإن الكثير من السينما البوليسية غير ناجحة على المستوى التجارى الفنى فى



« زهرة الصبار » بين والترماتا و جولدي هون



« نصف ساعة جواز » بين شادية ورشدي أباطة

العالم العربى بمثل نجاحها خارجه . خاصة أن الجريمة التى نشاهدها فى السينما الأمريكية مصنوعة على الطريقة « اليانكية » . وسوف نجد أن أكثر الأفلام البوليسية بعيد تمامًا عن البيئة المصرية . فقليلاً ما تنجح العقدة والحبكة البوليسية فى جذب المتفرج المصرى .. فهو لا يميل بطبعه إلى الجريمة المصنوعة فى الغرب وخاصة الروايات البوليسية . ولا يميل أن تكون فى مجتمعه بنفس الصورة التى تحدث فى مجتمعات أخرى . لذا فيجب أن يكون الخير بيننا والشر بيننا ، حتى وإن لم يحدث هذا فى الواقع .. كما يجب كسوة بعض المجرمين بسمات إنسانية مثلما سنرى فى فيلمى « المشبوه » و « اللصوص » وأفلام أخرى عديدة .. وأن كانت هذه السمة كادت أن تضيع تمامًا فى الأفلام التى عرضت فى السنوات الأخيرة كما سنرى وخاصة فى « الفتى الشرير » لمحمد عبد العزيز و « الامبراطور » ، « الباشا » وكلاهما من إخراج طارق العريان .

ومن المعروف أن الأفلام البوليسية تأخذ عدة أشكال ، فهى فى غالبيتها تتضمن وجود ضابط شرطة أو مخبر سرى . وطالما وجدت هذه الشخصية ، فإن هنا جريمة ما عليه أن يحقق فى أسبابها ودوافعها والبحث عن فاعلها .. وفى الولايات المتحدة هناك ما يسمى بالمفتش الخاص .. وهو رجل يعمل لحسابه لمساعدة زبائنه فى حل بعض مشاكلهم الغامضة . كأن يبحث لأسرة عن سر اختفاء عائلها . أو عن شخص يهدد أمنها . وعندما يكون فى الأمر جريمة قتل فإنه يتحول إلى رجل ثان . لأنه ليست لديه صلاحية التحقيق . وإنما هو شخص مصنوع من أجل عملية التحرى . وأغلب هذه الأفلام مأخوذة عن روايات أدبية شعبية لرايموند شاندلر وداشيل هاميت وايرلى ستانلى جاردنر وغيرهم .

أما النوع الآخر فهو حول أفلام تتم فيها المطاردات بين رجال الشرطة والمجرمين ، وهى أفلام تعتمد على الحركة ، ولكن هناك دائماً شخصيات بوليسية

وهذه الأفلام لكثرتها يصعب حصرها أو تقسيمها في الحديث عن السينما المصرية .. حيث أنه لا يوجد في العالم العربي مفتش تحرى مثلما في أمريكا . وبالتالي فعند اقتباس الأفلام عن المفتشين الخصوصيين فإنها تبدو بالفعل وكأنها مستوردة . أما أفلام المطاردات البوليسية ، على اختلاف أنواعها ، فقد يتلاءم بعضها مع البيئة العربية وخاصة أنه مع دخول مصر عصر الانفتاح دخلت إلى المجتمع جرائم غريبة مستوردة . جاءت محمولة مع السلع المستوردة ، والأفكار الغريبة عن هذا المجتمع .

لم يكن فيلم Once a Thief لـ رالف نيلسون عام ١٩٦٥ ينتمى إلى الأفلام البوليسية إلا من خلال الصراع الخفى والعلنى بين رجل الشرطة فان هفلين واللص التائب آلان ديلون . فهناك كراهية قديمة من طرف ضابط الشرطة تدفعه إلى مطاردة هذا اللص التائب فريدى للعودة مرة أخرى إلى ممارسة الجريمة سعيًا وراء الإيقاع به .

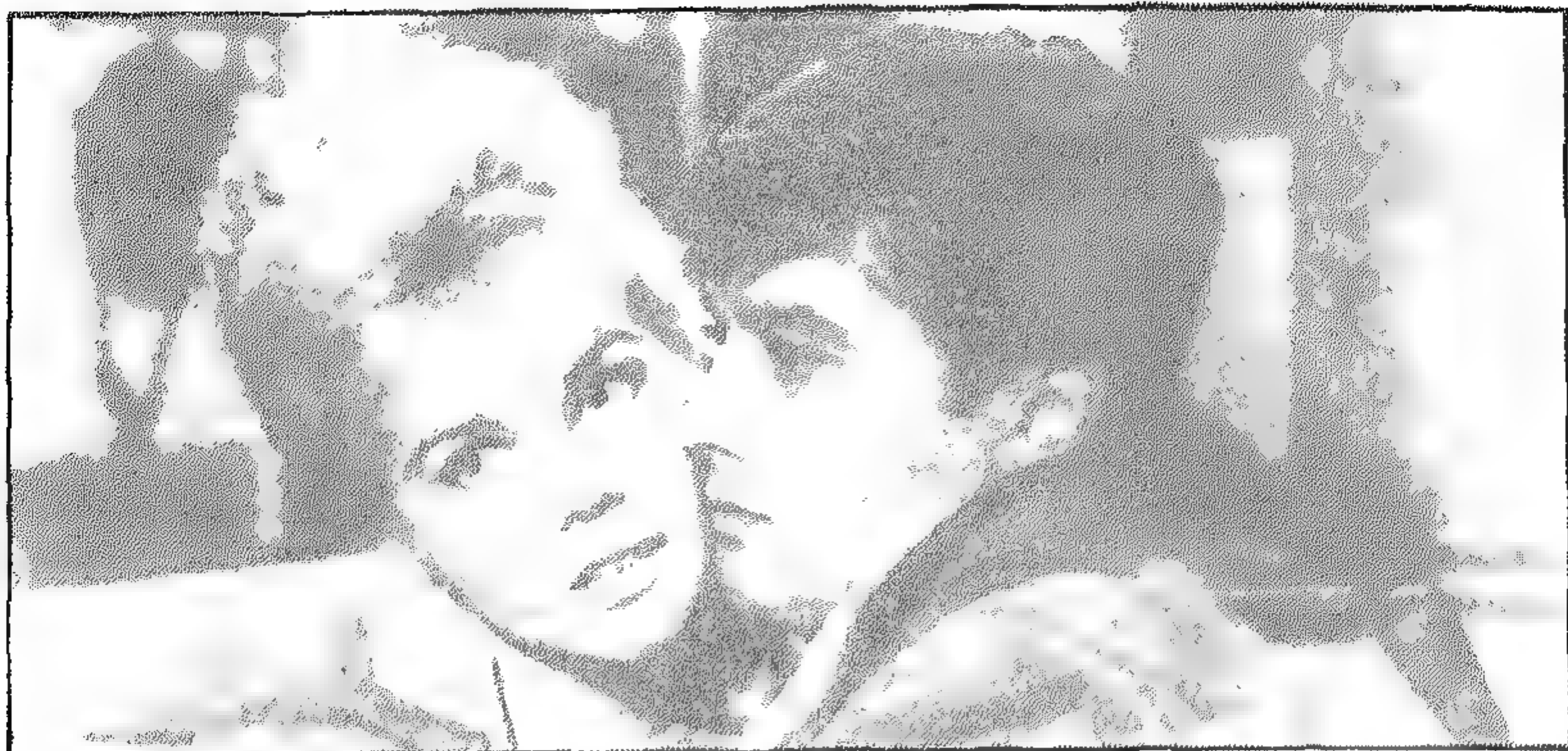
وبعد خمسة عشر عامًا من ظهور فيلم نيلسون أقدمت السينما المصرية على إخراج فيلمين عن نفس الفيلم . وسوف نلاحظ ظاهرة غريبة . أن السيناريو متقارب جدًا في الفيلمين العربيين حتى ليخال لك أن أحدهما مقتبس عن الآخر وليس عن الأصل الأمريكى .. ولأهمية هذا النموذج فسوف نتناوله بالتفصيل .

ففى فيلم « المشبوه » لسمير سيف عام ١٩٨١ نرى اللص ماهر وهو يسرق إحدى الشقق تطارده الشرطة . وتدور مطاردة عنيفة بين ضابط الشرطة الشاب وبين اللص المحترف الخفيف الحركة . يصير الضابط أن يأتى بفريسته ويحاول اللص النفاذ بجلده . وفى النهاية فإنه يتمكن من الضابط ويهرب بعد أن أصابه فى قدمه . وبعد أن تمكن من الاستيلاء على مسدس الضابط . وهذا المشهد غير موجود بالمرّة فى فيلم نيلسون . وإذا كان ماهر قد تعرف على العاهرة

« بطة » أثناء هذا المشهد . فإن الأحداث في الفيلم الأمريكى تبدأ حين يصبح لأيدى فتاة صغيرة فى الخامسة من عمرها تقريباً .

ندرك منذ الوهلة الأولى الدوافع التى تدفع الضابط إلى البحث عن غريمه الذى سرق منه السلاح : « الضابط الذى لا يحافظ على سلاحه لا يستحق أن يمارس مهنته » ، وتتحول المهمة من البحث عن مجرم هارب إلى قضية شخصية . فبينما يفتش ماهر عن بطة فى الخانات يبحث الضابط فى أقسام الشرطة وسط المشهورين بسوابق الإجرام وينجح ماهر فى العثور على عاهرته الحسناء - سعاد حسنى - التى تبدو شغوفة به .. وتتبلور مشاعرهما بسرعة « أنا فعلاً خاطئة . وماهر حرامى ولكن ربنا ينقذنا » . ويتزوج العاشقان ويعيشان سعداء . بينما يفشل الضابط فى العثور على ضالته المنشودة .

وهذا الزواج بين ماهر وبطة لم يستسغه الكثيرون من المحيطين بهما . أخوه بيومى - سعيد صالح - الذى يعمل بالسرقة الذى يشعر أن الزواج عثرة فى استكمال طريق الإجرام « عهد على من هنا ورايح مافيش لقمة حرام حتدخل بئى » . وحين يحاول تناول أول لقمة حلال يجد نفسه مقبوضاً عليه أثر وشاية من زملائه القدامى . لقد اعترف حموده الأقرع ، أحد رفاقه ، أنه شريك لهم . وفى هذه المرة يكاد الضابط أن يكشف أمره ، إلا أن رئيس هذا الأخير يحضر ويأمره بمغادرة المكان . « أنت أهملت عملك . وأهملت قضايا الناس وأصبحت تهتم بقضيتك أنت » . وإذا كان ماهر قد استطاع أن ينجو من قبضة الضابط . إلا أن غضبه دفعه أن ينال من حموده الأقرع ويفقأ له عيناً فيحكم عليه بالسجن خمس سنوات . وعندما يخرج يجد ابنه قد كبر . وامراته تعمل غسالة ، فيقرر أن يبدأ مرحلة جديدة .. هذه المرحلة هى التى يبدأ عندها فيلم رالف نيلسون .



« كان لصا » بين ألان ديلون وآن مرجريت



« المشبوه » بين عادل إمام وسعاد حسني



« اللص » بين محمود ياسين وغسان مطر

يخرج رجل من البار ويدخل إلى محل في الحى الصينى ليسرق منه نقوداً ثم يقتل زوجة صاحب المحل . وقد يتبادر إلى المتفرج لأول وهلة أن القاتل هو إيدى الذى يذهب مع زوجته كرستين - آن مرجريت - وابنته فى اليوم التالى لرؤية اليخت الذى اشتراه أخيراً .. لكن إيدى لم يرتكب شيئاً . فقد أنكر الشاهد أى شبه بين إيدى والقاتل . ورغم هذا فإن فريدى ضابط الشرطة يصر أن إيدى هو القاتل . ففريدى يحمل فى داخله ضغينة تجاه إيدى . يريد أن يوقع به فى أقرب فرصة « لقد أطلق على الرصاص عام ١٩٥٦ أنه هو . أنا أعرف . فعل ذلك حين كان يسرق بنكاً . لم أر إلا عينيه اللتين أعرفهما جيداً » . هذه الجملة الحوارية التى ردها ضابط الشرطة فى الفيلم الأمريكى حولها الفيلم المصرى إلى معالجة درامية كاملة ، بل وأضاف عليها الكثير من الأحداث .

وإذا كان المفتش فريدى يعرف تماماً أن خصمه رجل شريف ، وأنه ابتعد عن ممارسة الإجرام ، فإن هذه العلاقة تتكشف ببطء فى فيلم سمير سيف . فمزد دخول ماهر إلى قسم الشرطة فى بورسعيد للتوقيع الشهرى نكتشف أن الضابط قد نقل إلى هناك للعمل كمعاون مباحث . ومن الوهلة الأولى يكتشفه . ويأخذ فى تعذيبه . ويهدده أنه سوف يحوله إلى الطبيب الشرعى بعد أن فشل فى استدراجه . أما فريدى فإنه يسعى إلى إيقاع إيدى للزج به فى السجن مرة أخرى . أو إجلاسه فوق المقعد الكهربى . وهو لا يطلب منه اعترافاً على قضية شخصية تخص الضابط كما فعل سمير سيف .

وإذا كان ماهر يشعر أن هناك فردة مقص تحاول الضغط على رقبتة حين يتعرف عليه الضابط ، ويرغب بذلك فى ترك المدينة عائداً إلى القاهرة . فإن الطرف الآخر من المقص الذى يبدو أكثر شراسة هو الشقيق بيومى الذى تحول إلى أحد الأثرياء من عملياته المشبوهة . لقد جاء باحثاً عن أخيه مع مساعديه القدامى كى يقوموا جميعاً بعملية سرقة جديدة . وذلك مثلما جاء جاك بالانس باحثاً عن أخيه فى نيويورك ليقوما بسرقة سبائك البلاتين .

وإذا كانت كرسيتين قد لجأت للعمل في أحد المطاعم كى تخدم الزبائن ، فإن أيدي لم يكن يعرف أن زوجته تعرض جسدها على الآخرين ، مما يدفعه أن يذهب إلى المطعم وينهال على زوجته ضرباً ، ويقرر أن ينضم لأخيه ، وقد نفذ رالف نيلسون هذا المشهد باتقان . أما عندما يذهب ماهر إلى الحانة ليرى امرأته ترقص « بلدى » أمام مجموعة من السكارى ، فقد نفذ المشهد بصورة أقل اتقاناً . كما أن موقف الزوجة كرسيتين بعد هذا الحدث بدا أكثر التزاماً من موقف بطة . فهي تبكى بحرقة ألا ينساق زوجها وراء أخيه في مشهد أثبت أن آن مرجريت تتمتع بموهبة رائعة في الأداء . بينما رأينا الأمور تعود عادية في الفيلم المصرى . فبعد هذا الحدث يقرر ماهر أن يعود إلى الإجرام مرة أخرى . فيوافق على القيام بالعملية التى يخطط لها أخوة بيومى . يسرقان مرتبات إحدى المؤسسات الاقتصادية أثناء عبور سيارة المؤسسة لأحد المزلقانات . وقد نفذ سمير سيف هذا المشهد بنفس التفاصيل الدقيقة التى نشرتها الصحف عن حادث سرقة مرتبات المقاولين العرب منذ سنوات . وذلك دون أن يلجأ المخرج إلى إسالة الدماء . بل أنه استخدم الخلاف بين اللصوص مثلما فعل نيلسون فى فيلمه . فبعد أن يموت بيومى أثر إصابته بطلقة يتجه ماهر إلى الفندق الذى ينزل به أخوه فى بور سعيد ومعه الحقيبة . وفى لقائه بالضابط فى القسم يكتشف أنه قد بدأ فى الرضاء عنه بعد أن شعر أنه قد حمله الكثير من المتاعب .

إذا كان نيلسون قد جعل بطله يموت فى نهاية فيلمه فوق رصيف ميناء نيويورك . فإن سمير سيف أدرك أن موت ماهر الذى يجسده عادل إمام قد يصيب مشاهد الفيلم بإحباط . رغم أن أيدي كان أكثر استقامة . ولم نره يرتكب جريمة واحدة طيلة الفيلم سوى حادث سرقة البلاتين . وأذكر أن هذه المرة كانت الأولى من بين العشرات التى مات فيها ألان ديلون فى أفلامه . وقد أكسب هذا الدور لديلون نجومية فى أنحاء العالم . وإذا كان ماهر فى « المشبوة »

هو أحد اللصوص أبناء البلد الذين يجيدون التصرف في كل أمور حياتهم . فبعد توبته يبيع الملابس المستوردة فوق أرصفة المدينة ، ولا يكف عن تعاطي الأفيون والمخدرات وكأن هذا ليس من الخلق السيئ بالمرّة .

وقد ركز الفيلم المصري والأمريكي على الأبعاد الاجتماعية التي تضغط على مجرم تائب كي تعيده مرة أخرى إلى الجريمة . فلوك القاتل يقول « أمثالك وأمثالي يحكم عليهم بالإعدام . أما الرؤوس المدبرة فيحكم عليها بأشهر فقط » . أما بطة فهي عاهرة تائبة . يعمل زوجها في بيع الملابس الداخلية أمام أحد محلات الانفتاح . وكما عملت غسالة لفترة فإنها ترقص في البارات سعيًا وراء مساعدة زوجها وأسررتها .

لا يمكن أن نقول أن فيلم « اللصوص » الذي ظهر في نفس العام ١٩٨١ مأخوذ عن الفيلم الأمريكي . بل أنه نسخة باهتة ساذجة من فيلم سمير سيف . ولا داع لأن نتحدث عن حكاية حسن في فيلم تيسير عبود وإلا سنجد أنفسنا نكرر نفس السطور السابقة .. وقد تغيرت بعض التفاصيل الساذجة منها أن الرصاصة التي أصيب بها الضابط يومًا قد قتلت منه جانب الرجولة ولذا فإنه يريد أن يرد الصاع لحسن بأكثر منه . إلا أن الضابط يفاجئ أن « حسن » مصاب بالسرطان في رثته فيتعاطف معه ويدافع عنه . بينما يدفع هذا المرض حسن أن يشترك في عملية سرقة محل المجوهرات وينجح في فتح الخزانة ثم يموت تحت وابل رصاص الشرطة .

وقد أضاف الفيلم المصري أحداثًا واهية مثل الاستعانة بنجوم كوميديا سعيًا وراء بعث البهجة في أجواء قائمة .

نفس الفشل التجارى والفنى قابله فيلم « هروب » لحسن رضا و « السجيتان » لأحمد النحاس ١٩٨٦ المأخوذان عن « حطمت قيودى » لستانلى كرامر . وهو ليس فيلمًا بوليسيًا بالمعنى المألوف .. رغم أن هناك ضابط

شرطة يسعى للإمساك بسجينين هربا من السجن. أحدهما زنجرى خفيف الظل. والآخر أبيض. ويدور الفيلم الأمريكى فى البرارى وفى أجواء مفتوحة .. المطر الشديد الذى يوقع بهما فى حفرة لا مخرج منها والقطار الذاهب بهما إلى الحرية. والصراع الاجتماعى بين البيض والزنجى ممثلاً فى شخصيتى سيدتى بواتينيه وتونى كيرتس .. هذا الصراع لم يكسب الفيلم أجواء بوليسية .. لكن الفيلم المصيرين يهتمان بمطاردة اثنين من المجرمين : لكل منهما ماضى . وسمات تختلف .. ولا يربطهما سوى القيد الحديدى الذى يخلق سواعدهما .. وهما يدخلان قرية فى ليل كئيب فى « هروب » .. ويحب الأصغر - يوسف شعبان - أرملة تقوم بمساعدتهما مثلما حدث فى فيلم كرامر ..

أما فى فيلم « السجينتان » فإننا أمام نفس القصة مع اختلاف أن الهارين فتاتان إحداهما ذات ماضى ، والثانية بريئة ، تمران بنفس الظروف وإذا كان السجين الأصغر فى فيلم حسن رضا قد أحب أرملة من القرية ، فإن الفتاة البريئة - إلهام شاهين - تحب أرمل ، وتتقرب إلى طفله ، وهو الذى يساعدها فى كشف براءتها .

وفى إطار الفيلم البوليسى قدم نيازى مصطفى « يوم الأحد الدامى » المأخوذ عن « ساعات اليأس » Desesprat Hours لوليام وايلر بطولة همفرى بوجارت عام ١٩٥٥ . والطريف أن كاتب هذا الفيلم قد أشار أن فيلمه مقتبس لكنه لم يشر إلى اسم المصدر .. وهو حول ثلاثة مساجين يهربون بعد أن قتلوا حارسهم الخاص . سلطان المختلس الذى يخفى النقود عن صديقته . وشقيقه الذى يدفعه لممارسة الإجرام ، ثم حنش الذى يسعى للانتقام من الضابط الذى قبض عليه . يدخلون فيلا تسكنها أسرة آمنة ويهددون أفرادها ليوم كامل محاولين الاتصال بالراقصة زيزى .. لكن رب الأسرة يتمكن من إرسال رسالة للشرطة التى تبحث عنهم فتقوم بمحاصرة المكان . وقد بدا الفيلم غريباً على

الأجواء المصرية . مثل أن تكون المدينة خاوية تمامًا من الناس في يوم الأحد .
ورجل الشرطة الذى ينحصر كل وقته لجريمة واحدة . وقد استمد المخرج اسم
الفيلم - فضلاً عن موضوعه - من فيلم إنجليزى أخرجه جون شيلزنجر عرض
عام ١٩٧٣ . وكانت السينما المصرية قد سبقت في اقتباس نفس الفيلم في
« الرغبة والضياع » عام ١٩٧٣ .

اشتهر حسام الدين مصطفى بأنه أحد أهم صانعى أفلام الحركة في
مصر . وهى أفلام لا تنتمى إلى النوعية البوليسية ولكن في بعضها هناك
مطاردات بين رجال الشرطة وبعض المجرمين ، وفي قائمة أفلامه المقتبسة عن
السينما الأمريكية سنلاحظ أنها أفلام قليلة العدد . كما أنها ليست متميزة قياساً
إلى أفلام أخرى له . ويمكن إسقاطها من حساب المخرج . الفيلم الأول هو
« عصابة الشيطان » المأخوذ من الفيلم الأمريكى Sharade لستانلى دونن . وهو
فيلم مشهور قام ببطولته كل من كارى جرانت واودرى هيبورن وجيمس كوبرن
مع والتر ماتاو وآخرين . وقد صنع منه مخرجيه فيلما مثيراً ومسلية حول
الأرملة التى تفاجئ بأربعة من الأشرار يطاردونها بحثاً عن شىء لا تعرفه تركه
زوجها .. وهى تتعرض للتهديد من قبل هؤلاء الأشخاص الذين يموتون
الواحد تلو الآخر .

وهناك رجل من الاستخبارات الأمريكية يسعى إلى معرفة سرها ويحاول أن
يكشف سر الثروة التى تركها زوجها .. والمرأة فى حالة هلع ولهث دائمين ..
وتجد هناك من يحميها .. وقد جسدت نيللى هذه الشخصية فى فيلم « عصابة
الشيطان » . وتحول مكتب السفارة الأمريكية فى باريس إلى قسم شرطة فى
القاهرة .. لكن روح المطاردة لم تتغير ، فهى أيضاً نفس الأرملة وخلفها أشرار
ورجل مشبوه فى أجواء مليئة بالغموض والإثارة .. ولم يحقق فيلم حسام أى
صدى قياساً إلى الفيلم الأمريكى . ليس فقط فيما يتعلق بجاذبية الممثلين ولكن
فى جو الإثارة الذى صنعه دونن وشغفه بالطبيعة الخلابية بين سويسرا وفرنسا .



« ندى الوجه » مع ميشيل فايفر



« الإمبراطور » بين رغدة وأحمد زكى

أما الفيلم الثانى فهو « ومن الحب ما قتل » عام ١٩٧٥ .. وهو مأخوذ عن فيلم « جولى » Julie أخرجه اندرو ستون قبل ذلك بتسعة عشر عامًا . وقد قام ببطولة الفيلم الأمريكى لويس جوردان فى دور الزوج الغيور الذى يطارد زوجته المضيفة (دوريس داى) من أجل قتلها بسبب غيرته الشديدة عليها . أما حسين فهمى فى الفيلم العربى فهو أحمد الذى يخبر زوجته ناهد (نجوى إبراهيم) أنه يحبها حبًا قاتلاً . ولا يمكن أن يتركها لأحد كى يخطفها منه . وأنه مستعد لأى تصرف من أجل الاحتفاظ بها . ويعترف لها أنه قتل زوجها السابق من أجل أن يتزعمها . فلم تكن هناك طريقة أخرى أمامه ، ويحبس زوجته التى لا تلبث أن تهرب منه فيطاردها عبر شوارع الأسكندرية .. خاصة حين تستعين بصديق لها من أجل حمايتها من زوجها الغيور .. والفيلمان ، المصرى والأمريكى ، يهتمان بعملية المطاردة عبر الشوارع ، والأساليب الجهنمية التى يتبعها الزوج من أجل الإيقاع بزوجته . فهو فى النهاية يدخل الطائرة التى تعمل بها زوجته ويطلق الرصاص على قائد الطائرة ويمسك بزوجته وهو يردد فى جنون : أهنالك أجمل من هذا .. اما أن نحيا معًا . أو نموت معًا ؟ .

وفى الطائرة يتم القبض عليه .. وكما نرى فإن الفيلم غريب على المجتمع المصرى . فالزوج رجل إرهابى فى فيلم ستون .. أما الشخصية العربية فهى لم تكن تميل إلى الإرهاب بهذه الصورة . ولا تسعى لأن تصعد إلى طائرة لتقتل من فيها بسبب مشاعر الغيرة . ومن المعروف أن وجود دوريس داى قد ساعد على اكتساب الفيلم حيوية . حيث لم يخلو الفيلم من مشاهد البهجة التى تتمتع بها هذه الشخصية .

ويهمنا هنا أن نتحدث عن فيلم « الفتى الشرير » باعتباره من أفلام العنف وليس من الأفلام البوليسية . هو ينتمى إلى مجموعة أفلام انتقلت كظاهرة إلى الشاشة المصرية حول المجرمين الذين يستخدمون البنادق المتطورة فى القتال

وسط شوارع المدينة . وقد تم نقل « الفتى الشرير » لمحمد عبد العزيز من فيلم « Scarface » لبريان دى بالما . ويكاد يكون النقل حرفيًا ، فاسم الفيلم العربى مأخوذ من عبارة ردها تونى فى الفيلم الأمريكى : « أنا الفتى الشرير » وهو يشاجر زوجته فى مطعم فاخر أمام الناس .

وفى الفيلمين نجد أنفسنا أمام الشخص الذى يعمل فى التهريب والمخدرات ، مما يساعده أن يتنقل إلى أعلى مصاف المجتمع ، وهو مجرم لا ينسى قط مسألة الشرف ، فهو يقتل صديقه وشريكه لأنه ارتبط باخته . وفى فيلم دى بالما كانت المسألة تتعلق بالشرف وبأن هناك إحساسًا ما عاطفيًا يكنه تونى ناحية أخته ..

وقد امتلأ الفيلمَان بمشاهد متعددة من العنف الذى يسبب صدمة لنفس المشاهد، وفى الفيلم الأمريكى لم يود تونى أن يفجر سيارة منافسة لأن بها أطفالاً . وقد خلا الفيلم العربى من مثل هذا المشهد فتونى يتراجع عن قتل الأطفال . أما بطل الفيلم المصرى فإنه لا يتوانى أن يفعل أى شىء من أجل جمع المال .

أما فيلم « الإمبراطور » لطارق الغريان عام ١٩٩٠ فهو نسخة مطابقة للفيلم الأمريكى مع بعض التغيرات الخفيفة ، حيث يعمل زينهم وإبراهيم بعد الإفراج عنهما مع تاجر المخدرات سليم ، وينطلق الاثنان فى عالم المخدرات ، فيرتفعان اجتماعيا ، ويتزوج زينهم من حياة عشيقة منافسه سليم . لكنه يعانى من ضعفه الجنسى معها ، ويقتل صديقه إبراهيم متصوراً أن شيئاً ما بينه وبين حياة .. والفيلم ملىء بالدم والعنف مثل فيلم دوبا بالما ، وكان هذا سبب نجاحه الهائل وبدا الفارق هنا بين اقتباس وآخر من نفس المصدر ..

من المعروف أن السينما الأمريكية شغوفة بشكل حاد بنقل الأعمال الأدبية الأمريكية وغير الأمريكية إلى الشاشة . والمعروف أن أغلب الأدب العالمى المميز قد وجد طريقه إلى ستوديوهات هوليوود .. وكما سعت الولايات المتحدة إلى

استقطاب أشهر أعلام الفكر العالمى ومنحتهم الجنسية الأمريكية ، فإن ستوديوهات هوليوود قد تعاقدت مع أغلب هؤلاء الأدباء ليكتبوا سيناريوهات العديد من الأفلام . ومن هؤلاء مثلاً : جون شتاينبك وسكوت فيتزجيرالد ، وأرنست هيمنجواى وليليان هيلمان ..

وشتاينبك حالة سينمائية هامة . فقد تعاون مع إيليا كازان فى كتابة « فيفا زاباتا » .. كما كتب « شرق عدن » عن روايته الشهيرة .. وتكشف هذه الحالة فيما يتعلق بالاقتراس أن السينما المصرية حين تبحث عن النص الأمريكى كفيلم . مهما كان مصدره الأدبى .. فسوف نرى أن الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية هو حالة اقتباس من فيلم كازان مباشرة ، وليس عن رواية شتاينبك حيث أن الرواية لم تترجم قط إلى اللغة العربية .

كما حدث هذا فيما يتعلق بأفلام أخرى مشهورة مأخوذة عن روايات مثل « لوليتا » لفلاديمير نابوكوف و « جاتسبى العظيم » لسكوت فيتزجيرالد . بينما بدت السينما جاهلة تماماً بالروايات التى لم تر الشاشة بعد نورها مثل بعض إبداعات كل من ترومان كابوت وهنرى ميللر ، وتورمان مايالر وجيمس ألوى .

أى أن العلاقة العضوية بين السينما المصرية وبين السينما الأمريكية هى علاقة شريانية تستمد منها غذاءها وطعامها ودماءها . وإذا كانت الروايات الأدبية قد تم نسخ بعضها عند نقلها من النصوص الأدبية إلى السينما ، فإن عملية نسخ أخرى قد تمت عند تمصير هذه الأفلام .

وإذا بدأنا برواية « شرق عدن » فسوف نرى الصراع بين ايدى وأخيه يأخذ نفس الملامح . وله نفس العمق . فأمة امرأة عاهرة تعمل فى الأماكن المشبوهة . ولذا فإن أباه يكرهه . ويفضل أخاه الآخر عليه .. مما يدفع ايدى أن يتحول إلى

إنسان شرير ، شرس ، عدواني يسعى إلى امتلاك حبيبة أخيه وإيقاعها في حبائله . ثم دفع أخيه إلى الجنون . أو إلى أن يلتحق بالجيش كي يتخلص منه . وذلك بعد أن خوت ساحة الصراع لهما عقب وفاة الأب .

ولا يلتقط الفيلم المصرى سوى الحدوتة . فإذا كان كازان هو أحد المشغوفين بنقل الأدب والمسرح إلى الشاشة فإنه أيضًا أديب له رواياته . غير أن حسن الإمام عندما أخرج هذا الفيلم تحت عنوان « عجائب يازمن » ١٩٧٥ مسخ النص السينمائي ، وأيضًا الأدبي .

ويركز الفيلم المصرى على خط واحد من ثلاثة خطوط اهتم بها فيلم كازان . وهو التأكيد على العلاقة بين الأب وابنه الذى يكرهه انتقامًا من أمه الراقصة . وتبلغ هذه الكراهية حدًا عنيفًا مبالغًا فيها إلى شدة الضرب . أما الخط الثانى فهو العلاقة بين الأخ وحبيبته . فالفتاة تحب الشاب بلا سبب . وتنفصل عن خطيبها أيضًا دون سبب . بينما ركز كازان على العلاقة المتوترة لدى الفتاة التى تخاف من عقوق الفتى نتيجة هذه الإرهابات التى يواجهها فى عالم ماجن قاسى من أبيه . وهذا الفتى يبحث عن أمه التى يحبها ، ويعرف أنها عاهرة أو راقصة عند حسن الإمام . وإذا كان الأب قد مات كمدًا فى فيلم كازان . فإن حسن الإمام يسعى إلى عقد نوع من المصالحة بين جميع أفراد الأسرة كي تعود المياه إلى مجاريها .

أما « لوليتا » لنابوكوف فهى إحدى الروايات القليلة للكاتب التى عرفت طريقها إلى الشاشة ، وقد أخرجها ستانلى كيوبريك عام ١٩٦٢ فى أقل أفلامه تميزًا . وهو مخرج اعتمد فى جميع أفلامه على الغوص فى النصوص الأدبية . وقد ترجمت هذه الرواية ترجمات متعددة متباينة إلى اللغة العربية . ولكن عيسى محمد راضى كانتا على الفيلم وهو يقدم الرواية تحت اسم « أنا وابنتى والحب » عام ١٩٧٣ . وأهمية عقدة لوليتا أنها عن علاقة غير متكافئة بين مراهقة قوية الحس

وبين زوج أمها الذى يكبرها فى السن . وهى فتاة متقلبة . يقتل الرجال من أجلها . وفى السجن يتحدث زوج أمها ، وحبيبها ، عنها قائلاً : لوليتا .. ضياء حياتى . نيران ملكاتى . خطيئتى . لو - لى - تا . ينطقها طرف لسانى على ثلاث حركات . قصيرة وطويلة . ثلاث حركات أصرّ خلالها على أسنانى وأنا أنطق لولى تا .

وترمز الأم البدينة ، التى جسدها شيللى ونترز ، إلى بلادة الحس ، ولكنها فى الفيلم العربى تتحول إلى أنثى جسدها هند رستم التى تلتقى برجل تتزوجه دون أن تعرف أنه يسعى إلى التقرب من ابنتها سحر ليستغل هذه المشاعر كي يتزوجها ويبقى إلى جانبها . بحجة أنه يجب رعاية سحر ، وهى فتاة تخطت سنوات المراهقة بكثير ، والأم لا تعرف حقيقة مشاعر ابنتها فى الرواية . لكنها تعرف عن طريق المذكرات التى دونها عشيق ابنتها ، فلا تفعل شيئاً سوى أن تطلب منه مغادرة المكان .

وهذا التسطيح فى العلاقة أفسد الفيلم . فهامبرت يهيم بإبنة زوجته . وسرعان ما تبادله المشاعر . وتسعى إلى التخلص من أمها .. بل أنها تسعى لمبادله نفس المشاعر . وإلى التخلص من أمها .. بل أنها تسعى إلى إذلال حبيبها حين تهجره إلى رجل آخر . مما يدفعه إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل الاحتفاظ بها .. لكن حبل المشقة ينتظره . ومثل هذه العلاقة والمشاعر المركبة تكاد تخلو تماماً من الفيلم المصرى . رغم أن الموضوع تقليدى ويمكن معالجته فى جميع البيئات البشرية .

وحول تجربتها فى هذا الفيلم تحدث هند رستم - نشرة المركز القومى للسينما - قائلة : « أحبذ تحويل الأفلام الأجنبية إلى مسرحيات مصرية .. ولكن فى السينما لا يكون هذا التحويل جيداً أو مقنعاً » .



« جاتسى العظيم » بين روبرت ردفورد وميا فارو



« الرغبة » بين نور الشريف وإيمان

« لم أكن أعرف أن الفيلم مأخوذ عن أصل أجنبي فأننا لم أر الفيلم .
والمؤلف أقنعنى أنه مختلف عن الفيلم الأصيل ، وأن لوليتا لها خط مختلف تمامًا
عن فيلم راضى » .

إذن فمن اعتراف الممثلة التى قامت ببطولة الفيلم نرى أن السينما المصرية
تأخذ مصادرها عن أفلام أخرى وليس عن روايات مكتوبة .. أما بشير الديك
فقد صرح لى أنه استمد فيلم « الرغبة » لمحمد خان ١٩٨١ من رواية « جاتسبى
العظيم » المنشورة فى روايات الهلال ، وليس عن الفيلم الذى أخرجه جاك
كلايتون عام ١٩٧٣ وهو لا يختلف كثيرًا عن الرواية . حيث يتحول جاتسبى
الثرى إلى رجل أعمال يحاول أن يستعيد بأمواله ، ومن خلال تعميم شديد على
ماضيه ، حبيبته التى لا تحس بمعاشرة نحوها . أنها تسكن قصرًا فاخرًا مجاورًا
للقصر الذى اشتراه حديثًا . يحاول لفت أنظارها . وعندما ترتبط به تفاجئ
بعجزه الجنسي . وتعامله ببرود شديد ، وتذهب إلى رجل آخر بعد أن تدفعه إلى
الموت . وتدور أحداث الرواية على لسان شخص تحول فى فيلم خان إلى سكرتيرة
حسنة - جسدتها إيمان - تلعب دورًا حساسًا حينما تحاول إيقاظ مشاعر
الرجل الذى تحبه . أما ، هالة ، مديحة كامل ، فقد أبقاها السيناريو العربى امرأة
جامدة الحس . وإن كانت أقل شرًا . فنهاية جابر هى خسارة أمواله التى
كسبها ، ولا يموت على يد عامل البتزين مثلما حدث فى رواية فيتزجيرالد .

وأهمية هذا النص فى السينما هو رومانسية الموقف والسلوك من جاتسبى فى
مقابل جمود المرأة التى يهواها . فقد تحولت هالة فى الفيلم المصرى إلى أم تحب
زوجها ، لذا تطلب من جابر أن يتركها لشأنها . لكن ديزى ، عند فيتزجيرالد
تنساق وراء نزواتها ونزقها وتستمر غارقة فيها ، حتى بعد أن أنهت الرواية
أحداثها . فهى لم تكلف نفسها حتى إرسال برقية عزاء فى الرجل الذى أحبها
ومات من أجل أخطائها ..

هذه نماذج من الأدب الأمريكي . وخاصة الروايات التي تحولت إلى سينما هوليوودية . أما عن المسرح فقد كانت العلاقة أفضل . حيث أن أكثر النصوص المسرحية التي اقتبست في مصر قد ترجمت في طبعات شعبية إلى اللغة العربية . كما أنها ظهرت بدورها في أفلام سينمائية أمريكية مثل مسرحيات تينسى ويليامز، وأرثر ميللر ، ويوجين أونيل وغيرهم ..

ومن المعروف أن ويليامز هو أحد الكتاب الذي كانت للعلاقة بين مسرحياته والسينما جاذبية خاصة . فلم تتحول كتاباته إلى مجرد أعمال سينمائية .. بل إلى أفلام مميزة أخرجها ريتشارد بروكس وإيليا كازان . وقد أخرجت السينما المصرية عن هذه المسرحيات أكثر من خمسة أفلام منها فيلمان عن مسرحية « عربية اسمها الرغبة » A Street Car named Desire حيث قدمت خلال عام ١٩٨٦ في فيلمين هما « انحراف » لتيسير عبود ، والفريسة لعثمان شكرى سليم . أما الأفلام الأخرى فهناك « قطعة على نار » عن مسرحية « قطعة على سطح صفيح ساخن » Cat on a Hot Tin Roof ، ثم هناك « الزمار » لعاطف الطيب عن مسرحية « هبوط أورفيوس » وهي مسرحية لم تجد بعد طريقها إلى الشاشة الأمريكية ..

وأهمية هذه المسرحيات جميعها أنها تناقش القضايا الحساسة بين الرجل والمرأة من خلال أفكار متطورة وعميقة لكاتب له رأى ثاقب في هذه الأمور .. وقد نجح سمير سيف ، مثلاً ، في الخروج من الأجواء المغلقة التي صنعها ريتشارد بروكس حول بريك الذي افتضح أمر علاقته المريبة بصديقه السكير ، فلجأ إلى الخمر وزاد من إفراط الشرب ، بينما تحاول زوجته فرض سيطرتها عليه . أما والده المصاب بالسرطان فإنه لا يعرف نهايته الوشيكة ، بينما يسعى ابنه أن يوهم نفسه أنه سيعوض بثروة أبيه ما فاتته من فرص المتعة في الحياة .. ولكن أخاه الأكبر وزوجته يسعيان إلى منافسته في الثروة القادمة ...

وأهمية هذه التجربة أن النصوص السينمائية المأخوذة عن مسرحيات تحاول الالتزام بالمكان قدر الإمكان ، وتكثيف الحوار الى اكبر قدر ممكن .. فيشعر المشاهد أنه في مسرحية مصورة للتلفاز بدون جمهور يعلق أو يصفق . وقد خرجت السينما المصرية عن هذه الحدود بأن وسعت في دائرة الحكاية ، وفصلت فيها كى تخرج من الغرف المغلقة قدر الإمكان ، مثل وقائع الرحلة التى تقوم بها الأسرة إلى الطبيعة . وفى آخر هذه الرحلة يتم علاج الزوج من المرض الجنسى الذى يعانى منه . بعد أن كانت علاقته بصديقه سببا لوجود حاجز بينه وبين زوجته . كما لجأ الفيلم إلى تصوير وقائع من ماضى حياة الزوج حين كان لاعب كرة مشهور ، وتعرف على زوجته الحسنة فى أحد شوارع مدينة الإسكندرية الجانبية .

وفيلم « قطعة على سطح صفيح ساخن » ملء بالحوار المسرحى رغم ان ممثلى الأدوار الرئيسية بول نيومان واليزابيث تايلور قد حاولا الخروج من دائرة التمثيل المسرحى التقليدى .. أما التجربة التى كتبها رفيق الصبان لمعالجة هذا العمل الدرامى فقد حاول فيها قدر الإمكان الخروج من أسر المكان بزيادة القدر المسموح به من الكلام عن الجنس والحب . وقد كرر نفس التجربة فى فيلم « الزمار » ١٩٨٥ المأخوذ عن مسرحية « هبوط أورفيوس » فراح يصور بيئة صعيدية تماما أشبه بأجواء الجنوب الأمريكى الذى دارت فيه أحداث المسرحية . وذلك من خلال طالب متمرد . يهرب من المدينة بعد أن تعقبته الشرطة فى إحدى المظاهرات ويصل الى إحدى القرى الصعيدية . إنه فنان . يجيد قرض الأشعار العامية . فيصبح صديقا للعمال القادمين من الترحيلة . يؤازرهم ويبدع من أجلهم . ويقبل العمل صبيا فى محل بقال .. ويصبح عينا شاهده على ما يحدث دون أن يحاول إثارة قلاقل حوله . فزوجة البقال تعارض أن يعمل الشاعر الغريب فى حانوته . لكن الغريب يصبح قريبا من قلوب الناس .

ويهتم بحكاية امرأة ثرية تعيش أيضا غريبة في هذا العالم . انها أرملة وحيدة
صُدمت في موت زوجها الذى كانت تحبه . وعندما يقع الشاعر في هواها يخوض
معركة اجتماعية نفسية كبيرة لإزالة حواجز الخوف بينه وبين أهل القرية . وبينه
وبين حبيبته . كما يتزع الخوف بينها وبين نفسها .

أما التجربة السينمائية الهامة في آداب المسرح الذى تحول الى سينما فهناك
« رغبة تحت شجرة الدردار » Desire Under Teh Elms ليوجين أونيل . وأهميتها
تتركز في التغييرات العديدة التى تمت عند تحويلها الى فيلم عربى لكثرة وجود
المنوعات الرقابية . حيث حول السيناريو شخصية الأب الى مجرد شقيق أكبر
لثلاثة أخوة مما أفقد الحدث جريمة « الزنا بالمحارم » الممنوع دينيا وأخلاقيا ،
خاصة أن البطلة في الفيلم ، كانت ستطلب الطلاق من زوجها العجوز لتتزوج
بأخيه الأصغر .

وقد أخرجت السينما الأمريكية هذه المسرحية في فيلم حققه دالبرت مان
عام ١٩٥٨ وقامت ببطولته صوفيا لورين . ويهنا هنا المقارنة تفصيلا بين
النصين لأهمية التجربة .

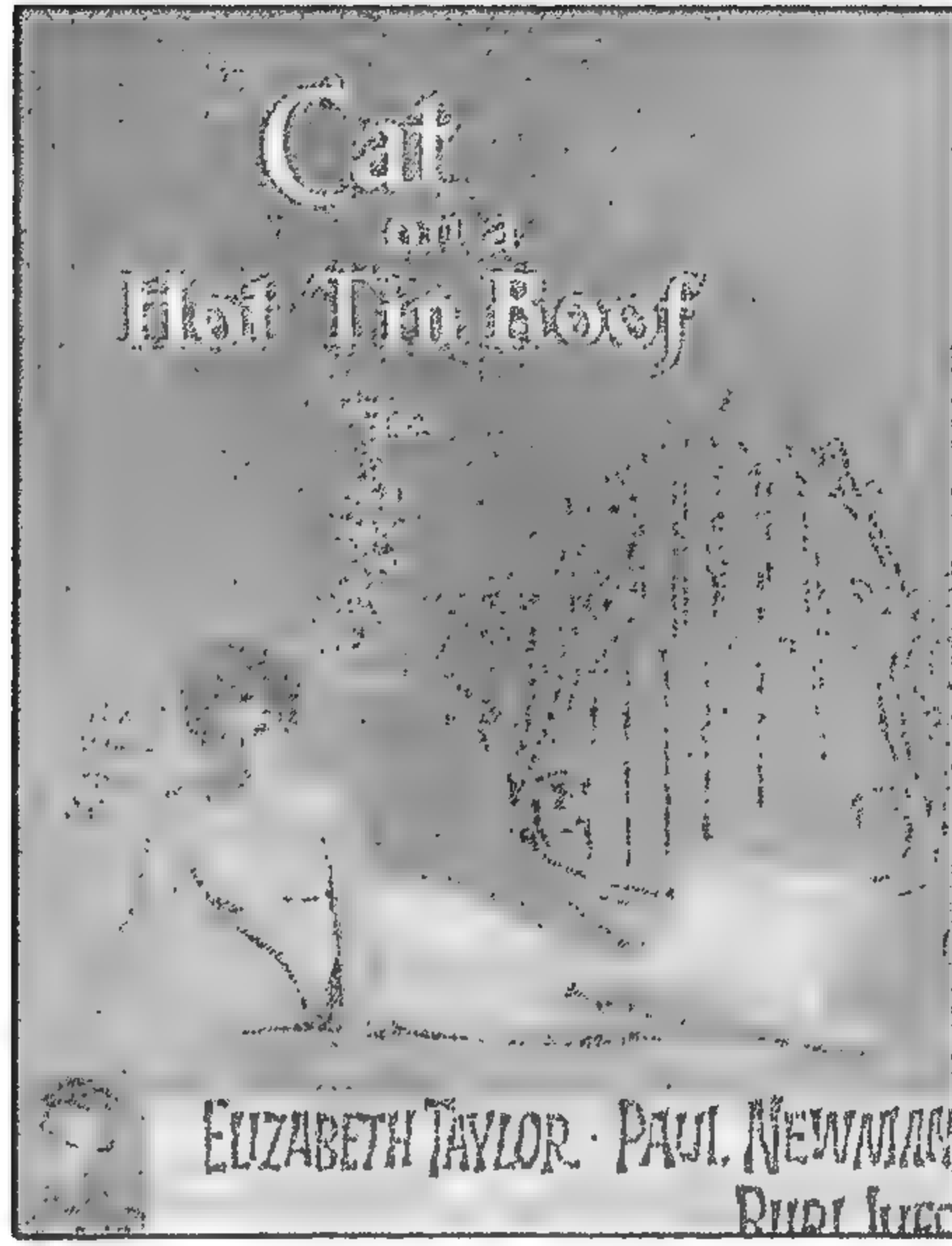
نقل رأفت الميهى أحداث فيلمه « عيون لاتنام » الى قلب مدينة القاهرة
حيث تدور الأحداث كلها . من خلال محاسن - مديحة كامل - الفتاة
الفقيرة صاحبة الماضى الغامض التى تقبل الزواج من رجل يكبرها سنا
حتى تستريح من عناء غسيل ملائات المستشفيات . تردد أن أباه قتل أمها
لأنه عندما ود أن يضاجعها يوما وجدها قد تناولت بصلا . وقد مات هذا الأب
في سجنه ، وتنتقل الفتاة الى بيت العجوز لتستمر في حالة الضنك . فالزوج
شرس . يمكنه ان يضرب أخوته الثلاثة لأنهم خرجوا ليلة فرحه بالسيارة
فاستهلكوها .

أما كابوت الأب في مسرحية أونيل فهو عجوز دفع أبناءه الى ارتكاب الجريمة . وجعل اثنين منهم يهربان الى كاليفورنيا من أجل العمل . وهو رجل لا يعرف الحب ولا الرحمة . صارم . عنيد يدفع أبناءه كمن يدفع ابقاره لتعمل بمشقة كي يتمكن أن يصنع لنفسه مزرعة ويبنى منزلا .

وتقبل محاسن على هذه الحياة بروح راضية . وعقب الزواج تسعى إلى لم شمل الأسرة ، انها تعرف أن قسوة زوجها على أشقائه بسبب عجزه فوق الفراش . لذا تسعى لضربهم كي يؤكد لامراته أنه لا يقل رجولة عن هؤلاء الشباب الصغار .

وفي مسرحية أونيل لانرى العروس إلا في نهاية الفصل الأول . حين يفاجيء الأبناء الذين يتحدثون عن ميراث أمهم بأن أباهم يعود ومعه امرأة تفيض بالحياة ، ممثلة الجسم . في الخامسة والثلاثين من عمرها ، ليعلن للجميع أنها زوجته . في هذه الليلة يقرر الولدان سيمون وبيتر أن يرحلا الى كاليفورنيا بحثا عن الذهب . وتقول العروس للإبن الأصغر : « لأود أن ألعب معك دور الأم . فأنت أكبر من هذا سنا . وأضحك جسدا . أود أن أكون صديقة . إذا اتخذتني صديقة ازدادت رغبتك في البقاء هنا » . في هذا اللقاء يشعر الفتى باشتهاء لجسد عروس أبيه . وهي تعامله بلون من الشراسة قائلة : « لست شريرة أو وضيفة إلا مع أعدائي » .

هذه الشراسة لا تبدو عند محاسن في ليلتها الأولى بالمنزل . فهي تبدو امرأة غير طامعة في شيء ، بل ترفض الاغراءات المقدمة لها . خاصة أن الأخوة الثلاثة يريدون إزاحتها من أمامهم ، فتردد مثلما قالت أبي : « أنا طيبة جدا مع الطيبين » . وتحاول أن تمتص كراهية الأخوة دون جدوى . ولا تتحول إلى الجانب الشرير إلا بعد أن فاض بها الكيل . فتدبر المكائد مما يدفع باثنين من الإخوة الى الرحيل عن الدار .



« قطة على سطح صفيح ساخن » مع اليزابيث تايلور



« قطة على نار » بين نور الشريف وبوسي وفريد شوقي وليلى طاهر

ومن خلال اعترافات إحدى النساء للزوج تعرف مدى الحس الذي يذوب في جسد محاسن : « عشقت زوج أختها . وضبطتها خالتها مع ابنها . أما زوج عمته فقد جعلها تعمل في شقة مفروشة » . ويقابل الزوج الأمر بتعقل ويردد لامراته الشابة : « أعرف أن شخصا ما يحاول إفساد حياتنا » . تحدثه عن ماضيها من وجهة نظرها : « كان زوج اختي رجلا طيبا . لكن اختي هي التي غارت مني عندما رأته أنمو وأصبح أكثر أنوثة . من المجرم فينا : أنا أم اختي ؟ خالتي قالت أنه لاداع أن أعيش عندها ولديها أولادها الصبية ، ويجب ألا تضع النار الى جوار أعواد الثقاب . أما عمتي فقد ودتني أن أعمل في شقة مفروشة لكنني فضلت غسيل الملاءات » .

وعكس ما فعلت أبي . فإنها تطلب من زوجها طرد اسماعيل ، الأخ الأصغر ، لأنه يسعى الى إفساد حياتها . ولكن العلاقة بين محاسن واسماعيل تنمو ببطء وتحت ستار من الكراهية الخارجية . أما أبي فإنها تكشف جسدها أمام ابن زوجها وسرعان ما توقعه في شركها الذي تنصبه حوله . ثم تحدث الأب كابوت أنها تشاجرت مع ابنه لأنه يستهويها . ثم تحاول تهدئته .

ومن هنا يختلف الخط كثيرا بين مسرحية أونيل وفيلم الميهي . فالمرأة تغوى ابن زوجها حتى يسقط في بشرها . إلا أن وقوع محاسن واسماعيل في الخطيئة جاء من غير عمد . وتنمو الخطيئة الى جنين في بطن محاسن يتصور الجميع أنه ابن الأخ الأكبر إبراهيم . وهذا الطفل الآثم القادم يأتي في يوم مليء بالشر . لذا نصبح الأطباء أن يضحوا بالأم لإنزاله سليما . مما يدفع اسماعيل أن ينهال على أخيه ضربا حتى يقتله .

أما عند أونيل فقد قامت أبي بقتل الطفل لأنها أحست أن علاقتها بالفتى ليست علاقة جسدية ، إنما سمت إلى علاقة روحية رائعة . وهي تود أن يكون القتل ، ذلك العجوز الذي أفسد حياة كل من عاشره . وتذهب مع

عشيقتها الى السجن . وتلك نهاية أقل دموية بكثير من النهاية التي رأيناها في فيلم « عيون لاتنام » .

وعن مسرحيات آرثر ميللر قدمت السينما المصرية فيلمين هما : « لعنة الزمن » لأحمد السبعواوى . ثم « الخبز المر » لأشرف فهمى .. الفيلم الأول عن مسرحية « وفاة بائع متجول » . أما الفيلم الثانى فعن مسرحية « مشهد من الجسر » .

وقد قدمت السينما الامريكية مسرحية « وفاة بائع متجول » Death of a Salesman فى فيلم سينمائى عام ١٩٦٠ من إخراج ستانلى كرامر وبطولة رود شتايجر . حيث وليام لومان البائع المتجول الذى افنى عمره فى خدمة إحدى الشركات . انه يعيش الآن على مرتب ضئيل . لقد قضى فى العمل خمسة وثلاثين عاما منتقلا من سيارة فخمة الى أخرى أكثر فخامة مع أسرته وولده الأصغر . لقد ارهقه العمل ، وبلغ سن المعاش . فلم يعد قادرا على جذب الزبائن . وتصله رسالة حالته على المعاش ومن هنا تبدأ رحلة السقوط . وقد ساعد فى ذلك تصرفات ابنه الأكبر . انه رجل لا يهتم بتحمل المسؤولية بعد أن كان يوما أفضل من أقرانه الشباب .. لكن حادثا مؤلما أصاب الفتى فحوله إلى الإنسان مختلف .

ومثل هذا الموضوع يصلح تماما للسينما التى كثيرا ما تهتم بحواديت مماثلة . وفى سنوات إنتاج هذا الفيلم ، ١٩٧٧ ، كان هناك النجم الذى يمكن أن يحمل على عاتقه بطولة فيلم الشخصية الرئيسية فيه تجاوزت السنين . مصورا ذلك العجوز الذى يصاب بالإحباط تلو الإحباط حتى ينتهى فى آخر الأمر . والمقصود به فريد شوقى الذى غير من سمات النجم الشاب إلى رجل عجوز يمكنه أن يحمل لواء فيلم بأكمله .

ورغم أن مسرحية « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينمات قد ترجمت إلى اللغة العربية فإن فيلم « ساعود بلا دموع » لتيسير عبود عام ١٩٨١ كان مأخوذاً مباشرة عن الفيلم الذى أخرجه برنارد فيكى عام ١٩٦٤ وقام ببطولته أنتونى كوين وأنجريد برجمان ... ويدور موضوع المسرحية حول امرأة عجوز تدعى كارلا تعود إلى قريتها كي تنتقم من حبيبها القديم سيرج الذى فض بكارتها ثم هجرها وتزوج فتاة أخرى من القرية كي يضمن لنفسه مستقبلاً . كارلا الآن امرأة ثرية يمكنها أن تشتري ضيائى الآخرين وأشياءهم بسهولة . وهى تسعى إلى إعادة محاكمة سيرج فى قريته على جرائم قديمة ... ويمثل أهل القرية أمام إغراءاتها حتى يقوم شخص منهم بقتل سيرج فتأخذه فى تابوت وترحل وقد انتابتها شهوة الانتصار .

وفى فيلم فيكى كانت النهاية أكثر واقعية . فسيرج لم يمت . وإنما عفت كارلا عنه . وتعلن لحبيبها القديم أمام أهل القرية : « هل المال يعمى عن الحق إلى هذه الدرجة ؟ . لقد فقدتم حتى ترابكم . أما أنت يا سيرج . فسوف تعيش . ولن يتم إعدامك . سوف تعيش بين ناس كانوا سيقتلونك من أجل بضعة جنيهات . وربما رضوا بأقل من هذا . ستعيش بينهم . لقد عدموا جميعاً إنسانيتهم . وأنت وحدك إنسان . هم المجرمون وأنت البريء الوحيد يا سيرج » .

وهكذا تكون النهاية بليغة فى الفيلم .. وكالعادة فى السينما العربية فإنها تختار هذه المعانى الرائعة كي تزينها فى أجواء رقص وحوار مكثف بلا قيمة من خلال هند (مديحة كامل) ، وسعيًا راء إحياء الحدوتة فقد أثر الفيلم أن يبدأ الحكاية من الماضى . فنرى كيف ضحك عليها شاب من القرية . وفضل أن يقترن بفتاة أخرى .. وزيادة فى أحداث المأساة يقتل الفيلم المصرى والذى الفتاة أثناء حادث أعقب حفل زفاف الحبيب على امرأة أخرى .



« الزيارة » بين إنجريد برجمان وأنتوني كوين



« سأعود بلا دموع » بين مديحة كامل وحسين الشربيني

وقد استغرقت حوادث الماضى هذه من زمن الفيلم مساحة كبيرة . ثم سار الفيلم مع حدوده هند حين تحولت إلى عاهرة ترقص للأثرياء تكسب أموالهم حتى تزوجت أحدهم ، الهلباوى باشا ، ومن خلال ثروته بدأت تضارب خصومها القدامى . وغيرت اسمها .. عادت إلى قريتها تطالب براءوس هؤلاء الخصوم مثل عشيقها القديم أبيه .. وينتهى الفيلم وسط نيران تحترق ، ولهب يأكل الجميع .

من هذا يبدو مدى اهتمام السينما المصرية بصناعة الحدودية . فلولا أن عناوين الفيلم قد أشارت إنه مقتبس عن « الزيارة » ما أمكن إيجاد هذه العلاقة .. وهكذا تفقد النصوص العظيمة معانيها التى تتحدث من خلالها وتتجول إلى حوادث بسيطة ، لا هى قادرة على تسلية الناس ولا على الارتفاع بأفكارهم .

سبق أن أشرنا أن السينما المصرية اقتبست من الأفلام الكوميدية والبوليسية والموسيقية وعن أفلام مأخوذة عن نصوص أدبية . ولم تقف حدود اقتباس مصادرها من هوليوود عند هذا فقط ، بل راحت تبحث عن أى نص سينمائى يناسب الحدودية التقليدية لتقديمها .. من أفلام الوسترن . إلى الأفلام الحربية . وإذا كانت بعض أفلام الحرب قد تم استخدام موضوعها بما يتناسب البيئة المصرية .. فإن المقتبسين قد راحوا يفتشون عن حكايات الحب بين الضباط الذاهبين إلى الحرب وأغلبها حكايات ملتهبة . تثير الأشجان والأحزان . مثل حكاية « جسر ووترلو » التى أخرجها ميرفن ليروى عام ١٩٤٠ فى فيلم قامت ببطولته فيفيان لى وروبرت تايلور حول راقصة البالية التى تقع فى حب جندي يذهب إلى الحرب . وتسمع خبر وفاته ، وسعيا وراء الخروج من أحزانها فإنها تقع فى الخطيئة وتعمل فى ملهى ليلى ثم يعود حبيبها القديم ويسعى للزواج منها ، ويقربها من أمه ، ويعرفها على صديقه الضابط الذى سبق أن قبض عليها ، فتقرر أن تتركه .

هذه الحدودية وجدت مجالها بشكل مكثف في السينما المصرية . مرة في إطار فيلم حربى ومرات في إطار أخرى .. ومن الصعب حصر كل هذه النماذج . ومن أهمها فيلم « دايمًا في قلبى » لصلاح أبو سيف ١٩٤٦ ، و « الحياة الحب » لسيف الدين شوكت ١٩٥٤ . ثم « وداع في الفجر » لحسن الإمام ١٩٥٦ ، وفي فيلم نادر جلال « لا وقت للدموع » ١٩٧٦ . هناك فتاة من المهاجرين من منطقة القناة تلتقى بضابط شاب فيتحابا ثم يخطبها . ويذهب إلى الحرب وتعرف أنه قد استشهد سعيًا وراء قتل أحزانها ومن أجل لقمة العيش تعمل في علب الليل . ولكنها تلتقى يومًا بحبيبها الذى لم يمت أثناء العمليات . فتشعر أنها غير جذيرة به فتلقى بنفسها تحت عجلات القطار . أما فيلم حسن الإمام فلم نر الفتاة تسقط في الخطيئة ، وذلك لأن المتفرج الشرقى لا يتهاون مع امرأة أخطأت مهما كانت دوافعها .

أما الأفلام المأخوذة عن أفلام من نوع الوستون فقد تم البحث فيها عن حدودية تليق بالبيئة المصرية . وهى أفلام قليلة نسبيًا إلى مجموع الأفلام الأخرى . وبصفة عامة فإنه يتم اختيار فكرة مشابهة مثل فكرة فيلم « المنتقم » Brevados الذى أخرجه هنرى كينج ١٩٥٨ وفي هذا الفيلم راح رجل - يجسده جريجورى بيك - يطارد مجموعة من الأشقياء قتلوا زوجته بعد اغتصابها .. فأخذ ينتقم منهم الواحد تلو الآخر ويتفنن في قتلهم . وبعد أن انتهى من حالة الانتقام التى أصابته ، فوجىء إنه قتل أبرياء وأن القتلة الحقيقيين لا يزالون على قيد الحياة ..

هذه الفكرة استمد منها محمد خان فيلمه « الثأر » .. ونقل أجواء الغرب إلى مدينة القاهرة .. وقام محمود يس بأداء شخصية المواطن الذى يطارد أربعة من الرجال اغتصبوا زوجته ، ومثل الفيلم اقتباسًا لفكرة يمكن من خلالها لكاتب السيناريو أن يتدع حكايات جديدة يتم من خلالها تجديد شكل الانتقام .

أما الفيلم الثانى فهو أيضًا بطولة جريجورى بيك وهو «صراع فى الشمس» Duel in the Sun لكنج فيدور عام ١٩٤٦ عن الصراع بين شقيقين حول امرأة حسية .. تتزوج أحد الأخوين . وتثير غرائز الرجل الآخر فيقتتلان من أجلها .

هذه الحدوتة تم نقلها أكثر من مرة إلى السينما المصرية بأكثر من معالجة .. وقد كتب العديد من سيناريوهات هذه الأفلام كاتب السيناريو عبد الحى أديب الذى بدأ معجبًا بشكل ملحوظ بهذا الموضوع . ونقل أجواء الوسترن إلى الملاحات القريبة من الأسكندرية فى فيلم « امرأة فى الطريق » لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨ ، ثم « شوق » لأشرف فهمى بعد ذلك بشمانية عشر عاما . كما قدم نفس التجربة فى أجواء البدو فى فيلم « صراع العشاق » عام ١٩٧٩ من إخراج يحيى العلمى . كما نوقشت نفس الحدوتة فى أفلام أخرى هى « الأقوياء » لأشرف فهمى و « نداء العشاق » ليوسف شاهين وغيرها من الأفلام . وحول فيلم « صراع العشاق » .. يتحدث مجدى فهمى قائلاً : « فى الفيلم الأصلى البطلة جينفر جونز فتاة خلاسية . أى نصف هندية نصف أمريكية . تلتحق بالعمل فى ضيعة مُرب كبير للماشية والخيول ، انه ليونيل باريمور . فتوقع الأخوين جريجورى بيك وجوزيف كوتن فى حبها . وتتسبب فى أكثر من مأساة دامية للأسرة ، ليس أقلها مبارزة بين الشقيقين .

« النسخة العربية من الفيلم الأمريكى تجعل حمدى غيث مكان ليونيل باريمور . وتستبدل الأم ليليان جيش بزهرة العلا . وتسند دور جينفر جونز إلى سهير رمزى . فى حين تجعل من شكرى سرحان بديلاً لجوزيف كوتن . ومن حسين فهمى الأخ الأصغر بدلاً من جريجورى بيك .

« والضيعة الغربية الأمريكية » ، أصبحت نائية فى صحراء مصر ، وفى هذه الأفلام جميعها يلعب الأب دورًا حساسًا فى إثارة الصراع بين ولديه . خاصة مع وجود امرأة ذات حس قوى . هذا الأب يكره أحد الولدين بسبب أمه



« صراع في الشمس » مع حنيفر جونز



« امرأة في الطريق » بين رشدي أباظة وهدى سلطان



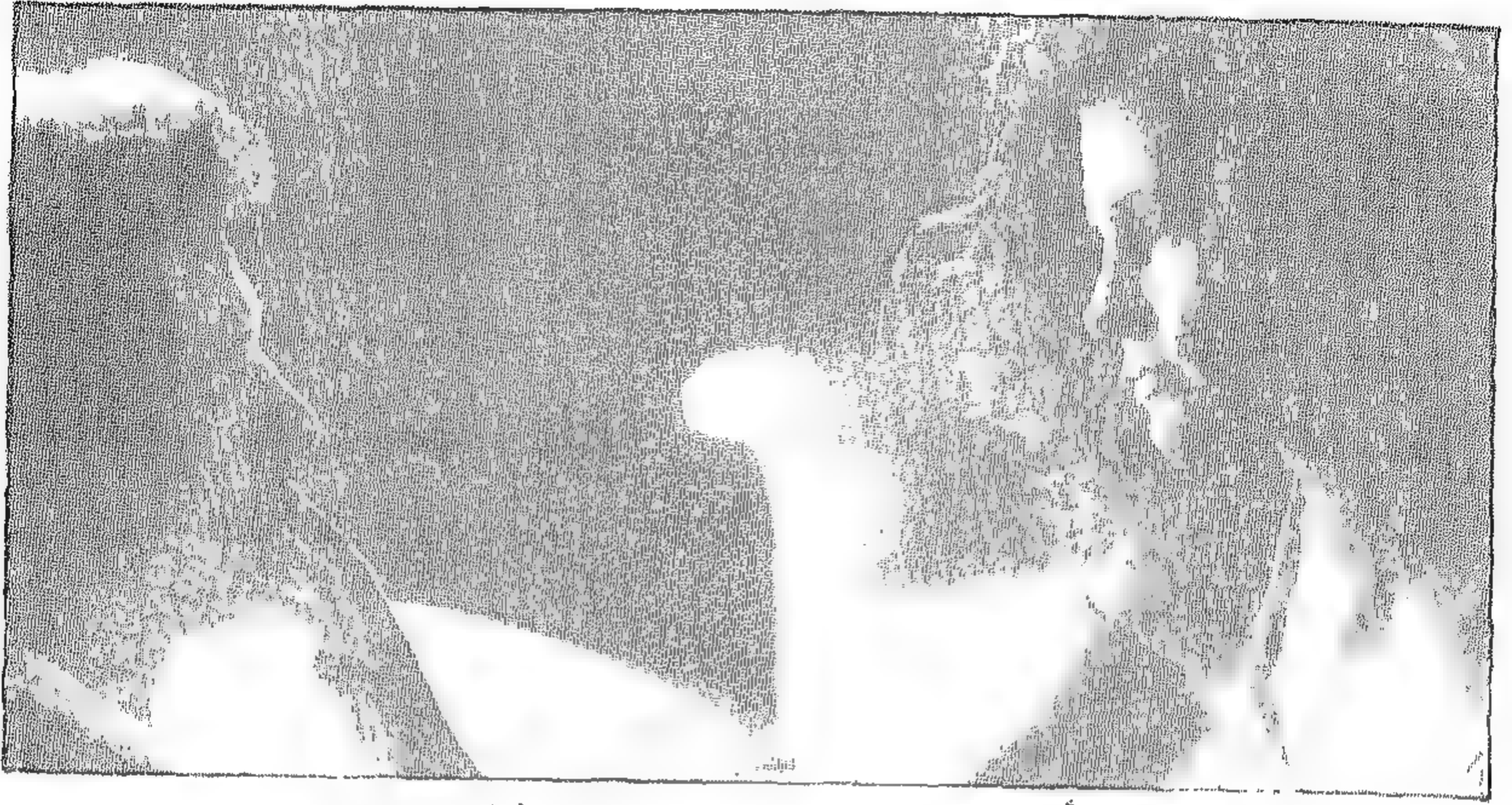
« شوق » بين نادية الجندی ومحمد العربی

التي هربت منه ذات ليلة . أما المرأة التي دخلت هذه الضيعة ، فهي تتزوج أحد الأخوين وعيناها على الرجل الآخر . هي قطعة من النيران المتقدة . وهناك أخ طريد ، هو دائماً الأخ الطيب ، لأنه يفضل قانون الحكومة على قانون أبيه ..

والعلاقات في هذا الفيلم معقدة . جاءت أغلبها من الماضي لتطارد أبناء الحاضر وتجعلهم يدفعون الثمن ، وبعيداً عن الشعبات في هذه العلاقات فإن كل هذه الأفلام مستمدة عن قصة قابيل وهابيل المذكورة في العهد القديم .. وقد دارت أغلب موضوعات الأفلام المقتبسة عن هذا الفيلم في إطار عصرى . ومن الملاحظ أن رواية « شرق عدن » التي سبق الإشارة إليها قريبة إلى حد كبير من فيلم كنج فيدور . ولا نعرف الظروف التي دفعت شتاينبك لكتابتها بهذه الصورة . لكن الناقد ليزلى هالويل يرى أن « صراع في الشمس » هو ثاني الأفلام الكلاسيكية الهامة في تاريخ السينما بعد فيلم « ذهب مع الريح » .

ومن قائمة الأفلام المقتبسة عن السينما الأمريكية ، سوف نتأكد أننا لم نكن على خطأ حين أشرنا في بداية هذا الفصل أن السينما الأمريكية هي الأم غير الشرعية للسينما في مصر .

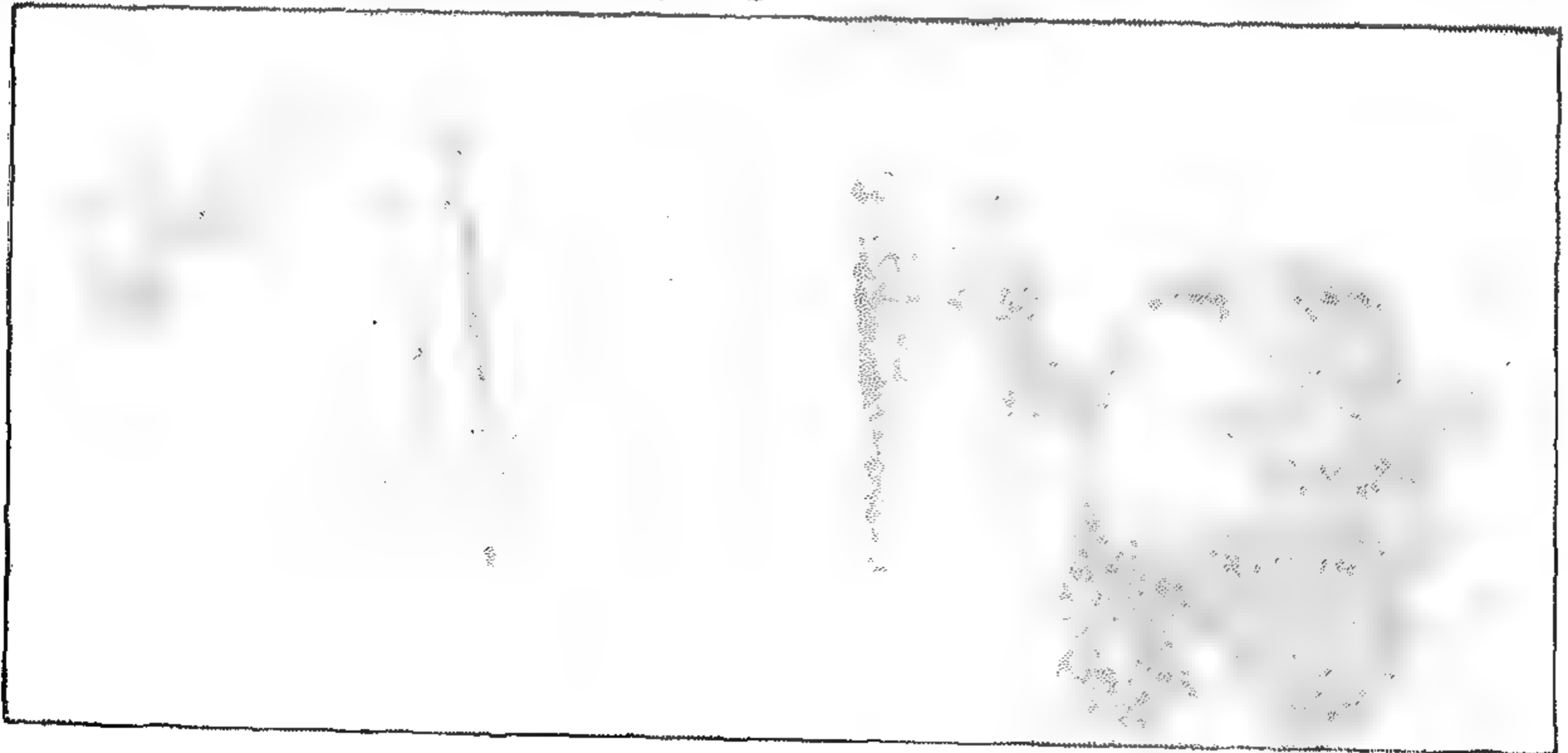
وقد ظلت هذه العلاقة قائمة حتى النصف الثاني من التسعينات ، ففي السنوات الأخيرة كان يمكن للمتفرج أن يرى فيلمين ثم اقتباسهما عن نفس الفيلم الأمريكى ، مثلما حدث مع « امرأة جميلة » Pretty Woman الذى تم اقتباسه في فيلمين هما « خادمة ولكن » لعلى عبد الخالق ١٩٩٣ ، و « الجينز » لشريف شعبان عام ١٩٩٤ ، والذى بدا كأنه ينقل الفيلم الأمريكى بالحرف والقادر ، وطريقة ممارسة الحب .



« امرأة جميلة » بين ريتشارد جير و جوليا روبرتس



« خادمة ولكن » مع إلهام شاهين



« الجينز » بين جالا فهمي وفاروق الفيشاوى

وكشفت هذه الظاهرة أن الجيل الجديد من المخرجين لم يتمرد على أساتذته في الاقتباس ، فشعبان على سبيل المثال قدم أفلامه الأولى ، عن أفلام أمريكية ، وهناك أيضًا كتاب سيناريو يعملون مباشرة في النصوص الأجنبية ، وينسبون هذه القصص إلى أنفسهم ، ومنهم بسيوني عثمان ، وهذا يوضح أننا سنظل نتحدث في هذه الظاهرة إلى أجيال لاحقة لن يحن فيها أي ثمار .

المصادر الفرنسية فى السينما المصرية

إذا كانت السينما الأمريكية بمثابة الأم الرؤوم للنصوص السينمائية المصرية . فإن الأدب الفرنسى الشعبى هو الأب الغير شرعى لهذه النصوص . حيث راح السينمائيون يبحثون عن حكايات ميلودرامية مسلية فى خبايا الروايات الشعبية المكتوبة باللغة الفرنسية . وأغلب هذه الروايات لا يتمتع بأى أهمية تذكر سواء فى جانب النقد أو التواجد الأدبى على الساحة . وسوف نرى أن أيًا من السينما العالمية ، بما فيها السينما الفرنسية ذاتها ، قد تجاهلت هذا النوع من الروايات المكتوب فى فرنسا . وأن السينما فى مصر قد حاولت دائماً الانتساب إلى هذا الأب غير الشرعى بكل ما تملك من قوى . وهى تارة تحاول الاعتراف به . وتارة أخرى تنكره وتتجاهله . وحكايات هذه الروايات تدور فى عالم أسرى عن الإبن العاق . الأب الضال . وبائعة الخبز التى خرجت من السجن كى تبحث عن أولادها .. وزوجة الإبن المتسلطة على أعضاء الأسرة .

ومن أهم كتاب الرواية الشعبية الذين اعتمدت عليهم السينما المصرية هنرى مرجيه ، وجول مارى ، وجورج أونيه ، ودورى دجوفيه ، وبيير كورسيل وآخرون ..

أما النصوص الأدبية المشهورة لكتاب عُرفوا بأهمية خاصة ، فإن السينما راحت تبحث عن نصوص بعينها لتقديمها حول نفس الموضوعات ، وهناك روايات مدللة بشكل خاص تأليف كتاب مشهورين عرفت طريقها العديد من

المرات إلى شاشة السينما مثل « الكونت دى مونت كريستو » لالكسندر دياس . و « غادة الكاميليا » لالكسندر دياس الابن ، وهو كاتب أقل أهمية من أبيه وقامت شهرته كلها على رواية واحدة . و « البؤساء » لفكتور هيجو . و « تيريز راكان » لإميل زولا . ومسرحية EL CID لبير كورنى . ومسرحية « فانى » لمارسيل بانيول .. وغيرها من النصوص الأدبية .

وجميع هذه الأعمال قائم على الحكايات الميلودرامية . لذا فإن المخرجين ، وكتاب السيناريو راحوا يبحثون عن مصادرهم فى الروايات الشعبية . بل ويعيدون إخراج نفس الرواية أكثر من مرة مثلما فعل هنرى بركات ، وحسن الإمام ، وحلمى رفلة ..

وإذا كان هذا هو حال الروايات الشعبية . فسوف نرى أن السينما قد تجاهلت التيارات الأدبية الطليعية التى ظهرت فى القرن العشرين . والتى أبدعت الروايات المليئة بالتجريب . ومحاولة الخروج من المألوف .. فلم يقدم من أدب ألبير كامى مثلاً سوى مسرحية « سوء تفاهم » حول الأم التى تقتل ابنها دون أن تعرف حقيقته . بينما كانت العلاقة مبتورة تماماً بكل اتجاهات الأدب فى القرن العشرين . وإن كانت السينما المصرية قد اقتربت بشئ من الحذر من بعض أفلام سينما الحركة الفرنسية . وهى أفلام مصنوعة على الطريقة الأمريكية ..

إذا أخذنا أن نبداً برواية « كارمن » Carmen . فلأنها أحد النصوص الأدبية المفضلة لدى السينمائيين ، ليس فقط فى مصر . بل فى جميع أنحاء العالم . فقد حولها المبدعون إلى نصوص سينمائية ومسرحية وأوبرت عالمية . كما راح المخرجون يعزفون على أوتار موضوعها عشرات المرات . تارة فى إطار استعراضى . وأخرى فى شكل معاصر . وثالثة فى شكل تجريبى . أو هو ممزوج

بالباليه ، وكثيرًا ما كان النص يعتمد على الحدوتة الجذابة فيه .. وقد تحولت كارمن إلى امرأة زنجية في بعض الأفلام . ولكنها ظلت دائمًا العجربة الحسنة التي تخلب لب الرجال ، لكن رجلاً واحدًا لا يمكن أن يمتلك عواطفها . وقد بلغ عدد المرات التي ظهرت فيها « كارمن » على الشاشة قرابة الثلاثين مرة . ومن أشهر هذه المعالجات تلك التي أخرجها جاك فيريه في فرنسا عام ١٩٤٦ .. وإذا كان كنج فيدور الأمريكي قدم أشهر المعالجات في عام ١٩٤٨ وجسدت شخصية كارمن الممثلة ريتا هيوارت ، فإن الخماسية السينمائية التي أخرجت في النصف الأول من الثمانينات في كل من فرنسا وإيطاليا وأسبانيا قد استطاعت أن تعطي للقصة الأدبية قيمة أهم من الرواية الأصلية . وأشد أصالة وعمق .. وهي خمسة أفلام أخرجها على حدة كل من فرانيسكو روزي ، وكارلوس ساورا ، وجودار ، وبيتر بروك ، وظهرت في مصر مرتين هما : « الشيطان امرأة » لنيازي مصطفى عام ١٩٧٢ . و « امرأة بلا قيد » لهنري بركات عام ١٩٧٩ .

ورواية « كارمن » هي في الأصل أقصوصة طويلة نشرها بروسير ميرييه في القرن الماضي ضمن مجموعة أخرى من رواياته القصيرة وهي مصاغة بأسلوب أدبي راق في عبارات موجزة تعبر عن جو مليء بالقلق والتوتر ، حول رجل من الشرطة يختلط بحكم عمله بالناس ، يقع في غرام إحدى بنات العجر التي تبدى في أول الأمر مقاومة حتى لا تقع في غرامه ، إلا أنها تمثل شيئًا فشيئًا لأنوثتها . وعندما ترغب في التمرد على هذه العلاقة يقتلها عشيقها ويلقى مصيره .

وأهم ما في « كارمن » هو شخصية تلك العجربة التي لا يمكن أن تنصاع لأي رغبات ، تعيش على سجيتها . وتتصرف بتلقائية تفعل ما تريد . تنام بلا قيد يورق حلمها . تلهب قلوب العشاق إلا أنها عندما تود التخلص من عواطف الجندی الذي أحبها بجنون فإنه يقتلها . وقد صورها مؤلفها فتاة شقية خفيفة

الظل لا تؤذى أحداً ، ولا ترتكب شراً ، فهي تذهب إلى مُنقذها في سجنه ، وتحضر له الطعام ، ثم تطلب منه أن يزورها في منزلها لترد له الدين مرددة بعد ذلك : « أنا في حِلٍّ من وعدى » ، أما نيازى مصطفى فقد صورها فتاة شريرة تقوم بتهريب غزل التريكو من المصنع الذى تعمل فيه . وهى تسعى إلى إيقاع حارس البوابة أمين فى غرامها ، كى تتمكن من تنفيذ عملياتها .. وما يلبث الرجل أن يصبح أداة فى يدها .. ويتحول إلى خارج على القانون مثلها . أما «نور» بركات فهي تعمل فى التهريب ، وتساعد العصابات على كسب الآلاف من الجنيهات . و «كارمن» كينج فيدور هى الأقرب إلى الفتاة البريئة . وإن كانت قد تحولت فى النهاية إلى عشيقة لرجل آخر غير خوسيه . وقد صورها كل من فيدور وبركات على أنها غجرية من اللاتى يؤمن بكشف الغيب عن طريق الفنجان . أما كارمن ميريمة فهي من البوهيميين الذين يتشرون فى أسبانيا ضمن العديد من طبقات الغجر . تقول لخوسيه قبل أن يقتلها : « كنت أعرف أنك ستقتلنى ، ففى أول مرة رأيتك فيها شاهدت قسا على باب منزلى . واليوم شاهدت قطعاً أسود يمرق بين قدمى حصانك . هذا هو المكتوب علينا » .

وياسمينة فى « الشيطان امرأة » تغرى أمين بترك الخدمة ، مثلما فعلت نور مع الرقيب عبد الحميد ، ثم تهرب معه بعد أن تصور أنه قتل أبو دومة أحد رجال التهريب . وهى تسعى إلى تهريبه خارج البلاد مهما كان الثمن . وإذا كان خوسيه قد تحول إلى قاتل ، إلا أنه لم يكن أبداً ذلك الشرير الذى يقتل بلاسب ، ونور أقرب إلى كارمن عندما ترد الدين إلى الرجل الذى أنقذها . وأن تدعو امرأة رجلاً إلى منزلها ليقضى معها ليلة حلوة يبدو شيئاً مقنعاً عند البوهيميين فى جنوب أسبانيا . لكنه غريب على غجر مصر من الأعراب . وكل من نور وكارمن ترفضان الارتباط العاطفى بالشرطى فى أول الأمر . ثم هى تتركه دون سبب مرددة : « ستكون كارمن حرة للأبد . » ، أما نور فتسقط عنها هذا المفهوم ، وهى تردد « أصبحت رجلى وهواك وافق هوايا » .

ويعتبر أدهم - المجرم - في فيلم بركات هو المعادل لشخصية لوكاس عند مريميه ، حيث أن ظهوره يكون سببا لبدء المشاكل وإنهاء العلاقة بين العاشقين . مما يؤدي إلى أن يقتل خوسيه غجريتته ويقوم بدفنها . فيضع فوق جثتها خاتمها الثمين وصلبها صغيرا . ثم يتجه الى القرية ويعلن أنه قتل كارمن . ولكنه يفخر أنه لن يخبر أحدا بمكان مقبرتها . أما كارمن في الفيلم المصريين فإنها تموت ويلقى كلا الرجلين جزاءهما ..

أما الرواية الثانية التي أصبحت بمثابة الفرخة التي تبيض ذهبها للمخرج المصري فهي « تيريز راكان » Theres Raquin لامليل زولا .. وهي رواية جيدة لا تنتمي بالطبع الى الرواية الشعبية ، ولكن حوادثها أقرب الى ما يدور في هذه الروايات . وظهرت هذه الرواية ثلاث مرات في مصر . كما قدمها الفرنسيون والبريطانيون . فقد أخرجها مارسيل كارنيه عام ١٩٥٣ في فيلم من بطولة سيمون سينيوريه . أما اليوناني جورج بان كوزماتوس فقد قدمها عام ١٩٧٢ تحت عنوان « خطيئة » Sin بطولة راكيل والش .. وفي مصر كانت تجربة صلاح أبو سيف مع هذه الرواية جدية بالاهتمام . حيث أخرجها عام ١٩٥١ تحت عنوان « لك يوم يا ظالم » عن سيناريو لوفيقه أبو جبل . وهو نفس السيناريو الذي أعاد أبو سيف إخراجه من جديد في عام ١٩٧٨ تحت اسم « المجرم » .. وبعد ذلك بعامين قدم أشرف فهمي حكاية ريفية عن تيريز راكان تحت عنوان « الوحش في الإنسان » ، كتبه عبد الحى أديب .

امراة تعيش مع عمتها التي ربتها . هي خجول لا تعرف أن للدنيا حدودا سوى جدران منزلها ، لذا تعمل العجوز أن تزوج المرأة من ابنها المعتوه . وتقبل التجربة عن رضا .. فلا شيء يتغير في الدنيا سوى أنها منسوبة الى رجل كان يعيش قريبا منها . ويدخل الى هذه الأسرة رجل ، هو صديق للزوج الذي يرمى

شباكه حول المرأة فيفتح في آفاقها طموحات لم تعهدها في نفسها . في أول الأمر تقاوم . ثم ماتلبث أن تخضع وتخون فراشها . ثم تمثل له وتشارك معه في التخلص من الزوج .. وفي نفس الغرفة تعيش مع زوجها الجديد إلا أن الندم يتسرب اليها فينهش الندم لحمها . فيقتل كل منهما الآخر بعد حالة الكراهية التي أعقبت حبا آثما . فبعد قتل الزوج سعى الرجل الى تعذيب العجوز التي صدمت عندما عرفت الحقيقة .

وقد صاغ أبو سيف فيلميه في أجواء شعبية . وجد نفسه متوافقا مع رواية زولا التي صورت اسرة باريسية فقيرة تسكن حيا شعبيا في القرن الماضي . تمارس الحياكة من أجل قوت يومها . إلا أن أبو سيف أضاف شخصيات جديدة مثل الجيران الطيبين ، وصبي المحامي والمعلم الشهم .

وجميع الأفلام التي أخرجت عن هذه الرواية اهتمت بالرجل القادم الى الأسرة بما فيها الأفلام الفرنسية والبريطانية . فمير انسان بلا عواطف . يفكر في الاستحواذ على زوجة زميله انصاف . وفي أول الأمر يدفعها ان تهجر المنزل من أجله . ثم يدبر خطة لإغراقه في إحدى الترع ويتزوج من أنصاف . المرأة التي لم تتعلم التمرد يوما . فمن السهل تحريكها كعرائس الماريونيت . فكما حركتها عمتها طيلة حياتها السابقة . فإن مير يحركها بنفس الكيفية . أما إلينا في فيلم كوزماتوس فرغم أنها امرأة ريفية ، فإنها لم تكن أبدا مغلوقة على أمرها .. وكانت العقل المدبر للتخلص من الزوج وعلى نفس الدرجة من الشر .

ويقول سعد الدين توفيق في كتابه « صلاح أبو سيف فنان الشعب » :
« يلاحظ أن الاقتباس هنا جيد للغاية . إذ لم يؤخذ من القصة الأصلية إلا الخط العريض فقط . أما التفاصيل والشخصيات والجو الشعبي فقد جاءت كلها محلية مائة في المائة . بحيث أن المتفرج لا يستطيع أن يدرك أنها قصة مقتبسة » .

وأبرز ما في الأفلام المأخوذة عن تيريز راكان هو شخصية العمدة فهي موجودة بنفس الكيفية في كل الأفلام ، تؤثر في سير الأحداث بشكل إيجابي . فبعد ان يموت ابنها وبعد ان تكتشف خيانة زوجة ابنها مع صديقه ، تصاب بالخرس وهي تسمع اعتراف الخائنين بما قد ارتكبه . ثم تحاول كشف جرم الاثنين أمام الجيران مرة تلو الأخرى دون جدوى ..

أما البطل العائد من الخارج فهو انسان يسعى الى اشتهاى زوجة صديقة محمود ابن البلد في فيلم اشرف فهمى ، فقد كان يحب « صدفة » قبل سفره مما يعطى العلاقة بعضا من الشرعية . وقد نقل المخرج أجواء فيلمه الى منطقة ريفية قريبة من أبى قير ، حيث يتم تصنيع الطوب الأحمر . فى بادىء الأمر يشعر المتفرج بشىء من التعاطف مع العاشقين الذين فرقتهما الأزمنة ، فها هو الرجل يجد حبيبته زوجة لرجل أبله لا يستحقها .. إلا أنه بعد قتل سيد تتحول العلاقة بين العاشقين الى جحيم لا يطاق . فلا يقدر أى منهما على لمس الآخر . ويقتتلان كما لم يعتادا من قبل ..

ورغم أن فيلم « لك يوم يا ظالم » هو أكثر الأفلام المأخوذة عن الرواية جودة . إلا أن أيا من هذه الأفلام ، بما فيها فيلم « خطيئة » لا يرقى الى مستوى الفيلم الذى أخرجه مارسيل كارنيه الذى لم يرق بدوره الى الرواية التى سطرها فيلم إميل زولا .. الطريف أن أشرف فهمى اقتبس من زولا قصته . وأكسبها عنوان رواية أخرى له . وهى نفس الرواية التى قام ببطولتها جان جابان لحساب السينما الأمريكية عام ١٩٤١ .

ومن الروايات الجيدة أيضا « الكونت دى مونت كريستو » لالكسندر ديماى . وهى تدور حول ادمون دانت البحار الشاب الذى عاد إلى مدينته

الصغيرة من أجل الزواج بحييته مرسيدس . إلا أن العودة تثير الغيرة في قلوب
ثلاثة رجال نافسهم : واحد على قلب الفتاة والآخر على وظيفته في السفينة
والثالث لحسابات قديمة . فيتآمر الثلاثة عليه من أجل ادخاله السجن .
أما نائب الحاكم فهو رجل متعجرف وعسكري متسلط . لذا يسرع بزجه في
السجن . وهو مكان رهيب فيه كافة ألوان القسوة ، كما أنه معزول عن الحياة ،
وبعد سنوات يتمكن دانت من الهروب ويصبح ثريا عقب عثوره على الكنز
الذى أرشده إليه الراهب الذى صادقه في الحبس . فيغير اسمه ويتحول إلى
إنسان آخر يسعى إلى الانتقام ممن زجوا به في السجن ، الواحد تلو الآخر .
بأسلوب إنسانى لا يخلو من حقد قديم ودماثة خلق دون استخدام السلاح .
أو دون أن يفقد دانت براءته التى عهدت فيه ..

حدوته مليئة بالنبل والأخلاق السامية استطاعت أن تضع كاتبها على قمة
أدباء عصره رغم سطحية رواياته الأخرى . والانتقام الذى يمارسه رجل برىء ثم
اتهامه غدرا ، موضوع محبب لدى الناس . لذا سارعت السينما العالمية
والعربية إلى اقتباسها عدة مرات .. فقدمها كرسيتيان جاك في عام ١٩٥٥ .
ثم اقتبسها كلود ليلوش ، وروجيه بيجو في إطار معاصر من خلال فيلمي
« الأذعر » و « الحساب العسير » . أما السينما المصرية فقد قدمت الرواية
ست مرات من أشهرها ذلك السيناريو الذى قدمه بركات مرتين : الأول
« أمير الإنتقام » عام ١٩٥٠ ، والثانى « أمير الدهاء » عام ١٩٦٤ حول حسن
الهلالى فى عصر المماليك . وهو بمثابة مطابقة لم تخرج كثيرا عن رواية
ديماس ، كان الهلالى رجلا نبلا . وفارسا لا يستخدم سلاحه قط إلا كي
يدافع عن نفسه .. وكان دى كريستو واضحا فى ثوب أنور وجدى إلا أن تنفيذ
نفس السيناريو الذى جسده فريد شوقى لم يكن بنفس الجودة رغم إمكانات
الإنتاج الأفضل ..



« غادة الكاميليا » بين روبرت تايلور وجريتينا جاربو



« عاشق الروح » بين حسين فهمي وعماد حمدي

أما سمير سيف فقد قدم موضوع آدمون دانت في فيلم « دائرة الانتقام » من خلال حكاية مليئة بالعنف والدموية . خلت من النبل تماما وأصبحت حكاية مجرم يبحث عن ثلاثة شركاء سابقين غرروا به يوما في عملية سطو إرتكبها معهم . فراح يتفنن في كيفية قتلهم جسديا . وراح يطلق رصاصاته وحقده على الواحد تلو الآخر .. وبينما سعى دى كريستو الى التخلص من خصومه معنويا واجتماعيا ، وامثل لابتهالات حبيته السابقة مرسيدس الا يقتل ابنها . فان جابر كان كتلة من الرذيلة سواء مع النساء اللائى عرفهن . أو مع الرجال الذين أودعوه في السجن .. فانتقم منهم بشر أكثر من شرورهم ، مما أفقده تعاطف المتفرج مع انتقامه .. وضاعت المعانى النبيلة المعروفة في عالم « دى مونت كريستو » .

وقد جاءت حكاية فيلم سمير سيف لتناسب مع تيار أفلام العنف الذى انتشر بشكل ملحوظ في السينما المصرية منذ منتصف السبعينات . وهى نفس السمة التى حدثت في الفيلم الخامس المقتبس عن رواية « غادة الكاميليا » وهو فيلم « السكاكينى » الذى ظهر عام ١٩٨٥ .

و « غادة الكاميليا » La Dame Aux Camilles حكاية وردية دامية بلا أمل ، عن غانية جميلة يخطف بعض رجال المجتمع ودها .. فيحبها شاب من أسرة نبيلة مما يشكل تهديدا على سمعة هذه الأسرة .. ويدفع بها إلى اللجوء الى المرأة ، وأن تحطم حبهالـه فوق مائدة السمعة المهتدة .. فيقتلها الحب والتضحية ومرض السل .

وهذه الحكاية هى احدى الحوادث المحببة بشكل غريب لدى صناع السينما فى العالم ، وفى مصر .. حيث تم إخراجها خمس مرات لتصبح مرجريت جوتييه فتاة عربية تنطق بلغة الضاد .. وفى « ليلى » لتوجو مزراحى و « عهد الهوى » لبدرخان تصبح الغانية امرأة رقيقة يقع فى غرامها طالب قادم من الريف

. يتمى الى أسرة إقطاعية ثرية وعلى الأب أن يأتى خصيصا من القرية حيث يعيش كى يقابل الفتاة ويخطب ودها من أجل أن تهجر ابنه .. وقد اعتمد كلا الفيلمين على الغناء .. سواء من قبل ليلي مراد التى قامت بالدور فى فيلم توجو مزراحى عام ١٩٤٢ . ثم من قبل فريد الأطرش الذى جسد دور الشاب الذى يرسل زهور الحب دائما الى حبيبته الغانية ويغنى لها دوما فى عام ١٩٥٤ .

الغانية فى هذه الأفلام جميعها تموت بمرض السل . وهى أداة طيعة لدى المجتمع الذى يتعامل معها . وتهب الأثرياء جسدها لمن يدفع ويقدر . وتهب رجلا منهم التضحية . ولأنها غانية فهى خاطئة فى نظر أبناء هذا المجتمع .. لذا عليها أن تموت بشكل دام ومأساوى مما يزيد من حدة الإعجاب بها . فهى ضحية دوما . وإذا كان السل لم يعد مرض العصر القاتل . فإن شمع المخدرات أصبح آفة تقتل مرجريت جوتييه فى فيلم « السكاكينى » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٨٥ .. أما أحمد ضياء الدين مخرج فيلم « عاشق الروح » عام ١٩٧٢ المقتبس عن رواية ديباس الإبن فيردد فى حديث صحفى منشور له : « ليست كل الأعمال صالحة للاقتباس ، فالقصص الإنسانية قصص عالمية من الممكن اقتباسها فى أى بيئة وأى عصر ، أما القصص التى تعتمد على الأحداث فتكون على العكس من ذلك مقتصرة على العصر والظروف التى حدثت فيها . وبالنسبة لقصص « غادة الكاميليا » . فلا يمكن اقتباسها ، كما سبق القول ، كاملا » .

* * *

تنضم رواية « البؤساء » Les Miserables لفكتور هيجو الى نفس نوعية الروايات الفرنسية السابقة فى موضوعها باعتبارها رواية شعبية . إلا أن كاتبها بتمكنه وقدرته استطاع أن يجعل منها تحفة أدبية راقية .. وهى رواية مدللة دائما لدى صناع الأفلام والمسرحيات والاستعراضات الغنائية فى العالم ومصر .. ولأن

الرواية فرنسية فقد قدمت هناك عديد من المرات ، أشهرها ثلاث معالجات : الأولى فى عام ١٩٤١ بطولة جان جابان : والثانية عام ١٩٨٢ من إخراج روبير هوسين وبطولة لينوفتورا الذى جسد شخصيته جان فالجان ، والثالثة عام ١٩٩٥ من إخراج كلود ليلوش وبطولة جان بول بلموندو ، هذه الرواية وجدت طريقها إلى السينما المصرية فى فيلمين بنفس الاسم : الأول فى عام ١٩٤٣ لكمال سليم . ثم عام ١٩٧٨ لعاطف سالم .. فقد تحول فالجان إلى الشرقاوى الذى هرب من السجن ، وقضى فيه فترة طويلة بتهمة سرقة رغيف لسد بطنه من الجوع ومعه أبناء شقيقته . وفى السجن يلاقى معاملة سيئة من ضابط عُرفت عنه القسوة .. وعقب هروبه من السجن يغير اسمه ويبدأ فى ممارسة حياة شريفة تحت اسم عبد الفتاح الشريف . فتبتسم له الحياة ويغدو من الرأسماليين وفى أحد مصانعه يتعاطف مع العاملة درية التى اكتشفت إحدى زميلاتنا زلة لها ، فعهدت بطفلها إلى شخص يدير فندقًا ، إلا أن رئيسة القسم تطردها مدعية أن الباشا هو الذى أمر بذلك ، فأطاعت . وتلتقى درية بالباشا فتسبه وتنسب إليه التهمة .

ويلتقى الباشا بالضابط فهيم الذى أصبح مديرًا للسجن . ويرتاب فى أمره .. ويعمل أن يزج به فى السجن مرة أخرى . وسط هذه المعاناة من المطاردة المعنوية . يشفق الباشا على درية فيصرف لها راتبًا ومسكنًا خاصًا . وتصاب يومًا بمرض خطير . فتبوح للباشا بسر ابتها وتوصيه بها خيرًا ، ثم تموت ..

ومثل هذا الموضوع مفضل كثيرًا لدى صناع السينما حول الإنسان المقهور أو المجرم الذى يتوب . ولكنه مطارد من ماضٍ مظلم يسعى أن يجذبه إليه مرة أخرى . ويشده أن يدفع ثمن آثامه فيه . وبالنظر إلى التفاصيل الدقيقة للرواية والفيلمين المأخوذين عنها ، سوف نلاحظ أن السينما قد صنعت من فالجان المصرى شخصية نبيلة أقرب إلى « دى كريستو » .

★ ★ ★



«البؤساء» (١٩٩٥)



«البؤساء»

إذا كان هذا هو حال الروايات الأكثر أهمية المقتبسة عن الأدب الفرنسى . فإن الروايات الشعبية أقل شهرة . وهى أقرب إلى روايات الجيب التى لاقت شهرة فى الثلاثينات . وإذا كان أصحاب الأفلام المقتبسة قد راحوا يستفيدون من هذه الروايات المترجمة . فإن البعض الآخر الذى يتحدث الفرنسية قد لجأ إلى المصادر المكتوبة بالفرنسية مباشرة ، مثل حسن الإمام وبركات وحلمى رفلة . وقد أشرنا إلى هذه الروايات وكتابتها . وهى أقل شهرة وأهمية أدبية كما أنها روايات أشبه بما يسمى عالمياً الآن Best sellers . من هؤلاء الأدباء مثلاً جورج أونيه صاحب روايتى : « ملك الحديد » Le Maitre Des forges و « حق الطفل » وعشرات من الروايات المماثلة .. الرواية الأولى تدور حول الزوج الذى يكتشف فى ليلة زفافه أن حبيبته تحب رجلاً آخر .. فيتفق معها أن يعيشا زوجين بشكل صورى حتى يتمكنوا آجلاً من الانفصال .. ولكن الحب يتولد بطيئاً فى قلب الزوجة وتنسى ماضيها تماماً .

هذه الرواية قدمتها السينما المصرية أربع مرات . المرة الأولى لدى توجو مزراحى عام ١٩٤٢ بعنوان « قلب امرأة » ، أما المرة الثانية فقدمها بركات عام ١٩٥٤ تحت عنوان « ارحم دموعى » وهو أيضاً الذى قدمها للمرة الثالثة مع الالتزام بقصة قصيرة لتوفيق الحكيم تحمل اسم « ليلة الزفاف » وذلك عام ١٩٦٥ . أما المرة الرابعة فكانت فى جعبة حسن الإمام تحت عنوان « حب وكبرياء » عام ١٩٧٢ .. والزوج فى كل هذه الأعمال شخص مرموق وجذاب . مما يدفع أسرة الزوجة التى تعانى من انهيار اقتصادى إلى التمسك به والدفاع عنه . وهو شخص نبيل فى حبه وكراهيته .. يتصرف بحس رهيف تجاه المرأة التى اختارها .. وباستثناء فيلم « ليلة الزفاف » الذى غلب عليه الطابع الكوميدي . فإن الأفلام الأخرى قد دارت فى وسط صراعات مليودرامية من خلال الحبيب الذى يتخلى بسرعة عن حبيبته من أجل المال . ثم يعود إلى مراوغتها عندما يحتاج إلى مالها وجسدها .. هذه الفتاة التى طالما تافت إلى عودته من الخارج كى

تتزوج .. ولكنه يختار امرأة ثرية .. وما يزيد الطين بلة أن والد الفتاة يمر بأزمة اقتصادية تدفعه أن يبيع أرضاً لمنتج كان عرض عليه شراءها من قبل .. هذا الرجل هو النبيل الذى يعرض أمواله ونفسه على الأسرة .. وفى مقابل كل هذا يفاجئ أن زوجته تعترف له أن الجسد الذى وهبته له بلا قلب .. وأن القلب يسكن عند رجل آخر .. فيقرر أن يهجرها ويحدد موعداً للطلاق .. وتدور الحياة بطيئة يغلفها التكلف .. وتنجذب الزوجة رويداً رويداً إلى نبيل زوجها .. فتخبره سعيدة أنها حامل . وسط محاولة الحبيب القديم إلى إجهاض حبها لزوجها فإن توترًا يسود بين الزوجين يؤدي إلى فقدان الجنين . ثم يدرك الرجل أن زوجته تحبه مما يغير من مشاعره نحوها وتتصالح الأمور .

أما الرواية الشعبية الثانية لجورج أونييه فتدور حول ثرى تزوج امرأة أحبها ، ولكنه تعامل معها على أنها إحدى ممتلكاته .. فيعطى لنفسه الحق أن يعاشر نساء أخريات تحت سمعها وبصرها ، فتهجره إلى رجل آخر أعطاها الحنان .. ودفعها هذا الرجل إلى طلب الطلاق .. لكن ابنتها تلعب دوراً فى إعادة شمل الأسرة مرة أخرى .. هذه الرواية صنعها للسينما حسن الإمام فى فيلم « حكايتى مع الزمان » عام ١٩٧٢ فى إطار أقرب إلى الكوميديا الموسيقية أو لنقل المليودراما الموسيقية ، التى حُشدت له كافة إمكانات النجاح التجارى .



أما كاتب الروايات الشعبية الثانى فهو جول مارى صاحب روايتى « روجيه لاكونت » ، و « الأب المزيف » وغيرهما .. وتدور أحداث « الأب المزيف » حول أحد العمال الذين يدخلون السجن نيابة عن مديره بتهمة ارتكبها هذا الأخير .. وفى السجن يطلب العامل من مديره وصديقه أن يتولى رعاية ابنته التى لم يرها منذ سنوات طويلة .. وعندما يذهب الرجل لمقابلة التلميذة فى المدرسة الداخلية تعامله على أنه أبوها الذى عاش بعيداً عنها طوال

سنوات عمرها .. ويجد « الأب المزيف » نفسه في وضع حرج فيقبل التجربة على مضض .. ويكتشف أن التلميذة قد ساعدت الرجل في تنقيته من شوائبه .

هذه الرواية وجدت أيضًا طريقها إلى السينما ثلاث مرات .. وجسدت كل من فاتن حمامة وسعاد حسنى ونجاة الصغيرة أدوار التلميذة التى وجدت نفسها أمام أب مزيف ، ثم تُصدم عندما تعرف الحقيقة فى أفلام « قلوب الناس » لحسن الإمام ١٩٥٣ ، و « الساحرة الصغيرة » لفطين عبد الوهاب ١٩٦٣ ، ثم « ابنتى العزيزة » لحلمى رفلة عام ١٩٧٢ .

والمقارنة فى هذه الحالات ليست واردة . فلا يمكن أن ينسج بالنول ثوبًا جيدًا من خيوط ممزقة وضعيفة القيمة . فالروايات المأخوذة عنها هذه الأفلام بلا قيمة . وهكذا جاءت فى ولادة متعسرة ، فنزل الجنين غالبًا مشوهًا مبتورًا . ومن هذه الروايات على سبيل المثال « البوهيمية » La Bohemme للكاتب الفرنسى الأصل هنرى مرجيه ، وهى منشورة عام ١٨٤٨ ، والتى اقتبسها مباشرة من مسرحية غنائية بنفس الاسم لبوتشيني .. وهى رواية تقترب من « غادة الكامليا » فى العديد من أنسجتها . الفتاة الفقيرة التى تموت بداء الصدر على فراش المرض إلى جوارها حبيبها .. بل ثلاثة رجال أحبوها من أعماق قلوبهم . والفقير هو البطل الأول لهذا النوع من الروايات . فالفقراء دائمًا مرضى وعاجزون عن مواصلة الحياة ، أما الأغنياء فيتسمون بقسوة ذات طابع ظاهر .. هذه الرواية وجدت طريقها مرتين إلى السينما من خلال سيناريو على الزرقانى ، نفس السيناريو فى كلتا المراتين : « أيامنا الحلوة » لحلمى حليم ١٩٥٦ ثم « وداعًا للعذاب » لأحمد مجبى عام ١٩٨١ .. وقد حقق الفيلم الأول نجاحًا ملحوظًا ليس لموضوعه فقط ، ولكن لوجود أربعة من نجوم السينما الكبار : عبد الحليم حافظ وعمر الشريف وأحمد رمزى وفاتن حمامة . ويقول الناقد مجدى فهمى حول هذه التجربة : « أن يراهن المخرج على المضمون . أن يلعب على جواد

أحرز من قبل نجاحًا . مثل هذه المضاربة ، أو الرهان في السباق ، يعطى عادة دخلاً أقل من المتوقع ، ولكنه ربح أكيد .

من هنا ، كانت فكرة إعادة تقديم « أيامنا الحلوة » بالسيناريو الأصلي ، مع إدخال تعديلات طفيفة عليه . منها أن ابنة الخال في الفيلم الأول رق قلبها فسدت حساب المستشفى في حين لم تفعل زيزى مصطفى ذلك في الفيلم الثانى . ومنها استبدال هوية رمزى للملاكمة باتجاه محمود عبد العزيز للكاراته . أما التغيير الأهم فكان فى النهاية . فهى فى « أيامنا الحلوة » مأساوية . وتنتهى بمشهد رائع ، يصور فاتن حمامة ، وهى تنظر إلى الأصدقاء الثلاثة ، وهم يغادرون المستشفى بصفاء . وفى تفاهم ، ثم فجأة تجذب ستارة النافذة ، وتسقط منها .

أما « وداعاً للعذاب » فقد جعل نجاح العملية ، وليس الموت ، خاتمة رحلة الآلام .

وإذا كانت السينما المصرية قد اقتبست بعض أفلامها عن مصادر روائية فرنسية ، فإنها راحت بنفس المنظور تقتبس مصادرها عن المسرحيات . وهى فى غالبها مسرحيات نشرت فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وفى الغالب فإن هذه المسرحية قد وجدت طريقها أولاً إلى خشبة المسارح المصرية فى فترات متعاقبة من الزمن .. ويغلب على بعضها اللون الكوميدي مثل مسرحيات الكاتب الفرنسى مارسيل بانيول . صاحب « فانى » و « طوباز » وقد اختار الكاتب للمسرحية الأولى شكلاً فنياً جديداً لم يتبعه أحد من قبله أو بعده .. حيث راح يحكى حدوتة « فانى » من خلال ثلاثية ، لكل منها بطل رئيسى يقص نفس الأحداث من وجهة نظره . وبذلك قدم شكلاً أقرب إلى المسرح بصياغته . أما الثانى « سيزار » فهو أقرب إلى السيناريو السينمائى ، بينما مزج فى الجزء الثالث « ماريوس » بين الرواية والمسرحية قبل أن يتجه لهذا الشكل توفيق

الحكيم بسنوات طويلة فيما عرف « المسرواية » . وقد استهلكت السينما المصرية حكاية « فانى » و « ماريوس » و « سيزار » كثيرًا ، وتضاعف عدد المرات التى ظهرت فيها فى جميع أنحاء العالم . وتدور المسرحية حول فانى الفتاة التى تعيش فى مارسيليا مع أمها ، إنه الشاب ماريوس ، الذى يسافر على متن سفينة بعد أن ترك جنينًا داخل بطن فانى . وخوفًا من آثار الفضيحة تتزوج من العجوز « بانيس » الذى يهبها الحنان وينسب الابن إلى اسمه . لكن ماريوس يعود من السفر بعد سنوات ويطلب حقه الشرعى فى عودة ابنه إليه وأيضًا أمه .. وحبيبته التى لا تزال تحمل له نفس الود القديم ..

ظهرت هذه المسرحية فى السينما أول مرة فى عام ١٩٣٢ فى فرنسا من إخراج مارسيل بانيول نفسه . ثم أخرجها الأمريكى جوشوا لوجان عام ١٩٥٩ . أما السينما المصرية فقد قدمتها أكثر من خمس مرات . بدأت عام ١٩٣٩ على يد توجو مزراحى فى « ليلة ممطرة » والذى أثر أن يغير الكثير من الأحداث ، فجعل ماريوس هنا رجلًا شريرًا يغرب الفتاة . ويعود لابتزازها بعد سنوات الغربة . أما بانيس فهو العجوز الشهم الذى لا يلبث أن يهجرها ثم يعود إليها .. من الملاحظ أن مزراحى قد مزج فى هذا الفيلم مسرحية بانيول برواية « ملك الحديد » لاونيه . أما حسن الإمام فقد غير الكثير من أحداث المسرحية فى عام ١٩٥٤ من خلال « شاطئ الذكريات » ، وجعل من بانيس العجوز شقيقًا عاقلًا جسده عماد حمدي ، يقوم بالتستر على خطيئة أخيه مع الفتاة التى أحبها .. ويغادر الأخ الأصغر - شكرى سرحان - البلاد تاركًا الفتاة « شادية » حاملاً .. وتتعاطف مع زوجها الذى ينسب ابن أخيه إلى نفسه إلى أن يعود الحبيب الغائب ويطلب لنفسه حقًا هرب منه يومًا . وهذا الأخ أرعن هوائى مما يفقد التعاطف معه .. أما نور الشريف فى فيلم « توحيدة » عام ١٩٧٥ فهو أقرب إلى ماريوس فى كل سلوكه .. فهو الشاب الطيب الذى عليه أن يرحل باحثًا عن فرصة عمل أفضل .



« فانى » (١٩٣٢) : فى الصورة المؤلف الممثل مارسيل بانيول



« نغم فى حياتى » بين فريد الأطرش وميرفت أمين

ويترك حبيبته كى يتزوجها رجل آخر ليست بينهما صلة قرابة مثلما حدث في فيلم حسن الإمام .. وفي هذا الفيلم حاول حسام الدين مصطفى صناعة أجواء مارسيليا أقرب إلى ما حدث في فيلم لوجان . وكان «توحيدة» اقتباسًا للفيلم الأمريكى أكثر مما هو اقتباس لمسرحية بانيول . واستعان بنجمين مثل فريد شوقى ورشدى أباطة ليجسدا نفس الشخصيتين اللتين جسدهما من قبل كل من موريس شيفالييه وشارل بوايه . وأصبح فى الأنفوشى مرسى للسفن الذى على ماريوس العربى أن يرحل منها إلى ميناء بعيد .. وفى هذا المكان تدور حكاية توحيدة وحبيبها حسين الذى يضطر للسفر للخارج للعمل من أجل توفير الأمان لحبيبته التى أسلمت نفسها له قبل السفر . وقد قام الفيلم بتغيير شخصية الأب إلى أم - سناء جميل - تدافع عن ابنتها ضد الزلل والخطيئة فتزوجها من العجوز .

وفى نفس العام - ١٩٧٥ - أيضًا قدم بركات معالجة غنائية لمسرحية «فانى» تحمل اسم «نغم فى حياتى» حوّل فيها الفتاة المارسلية إلى هناء التى تعمل سكرتيرة للمطرب المشهور ممدوح ، ويربط الحب بينها وبين شاب يسافر إلى البرازيل للبحث عن عمل ، يتخلى عن هناء بعد أن حملت منه . وعندما يعلم ممدوح بما أصاب سكرتيرته يتزوجها وتعيش معه حياة سعيدة . وعندما يعود محسن ويحاول استمالة هناء فإنها ترفض ، ولاء منها لممدوح ويشعر أنها مازالت متعلقة بمحسن ، فيطلقها حتى يتمكن الطفل أن يعيش بين والديه .



أما مسرحية «السيد» لير كورنى . فقد تمت معالجتها فى السينما المصرية من خلال العديد من المستويات الدرامية . وقد وجدت الفتاة فى المسرحية الفرنسية نفسها صريعة التردد بين واجبها للانتقام لأبيها وبين عواطفها المشبوبة تجاه حبيبها .. وفى أثناء محاولة الانتقام تشعر بمزيد من الحب تجاه رود

ريجو .. هذا الموضوع تكرر ، بأشكال متباينة في « غرام وانتقام » و « دماء على النيل » و « العيال الطيبين » وهي معالجات تدور في إطار معاصر ، وإن اختلفت الأماكن . ففي فيلم يوسف وهبي « غرام وانتقام » فإن المطربة تتقرب من الرجل الذي قتل حبيبها سعيًا لجذب اعترافه كقاتل . وفي اللحظة التي يتم فيها القبض على حبيبها جمال تكون قد أدركت أنها أحبته فيصرعها هذا التضارب بين حبها وواجبها .. وأما نيازي مصطفى في « دماء على النيل » فقد راح بأبطاله إلى أعماق الصعيد كي يجعل من هند رستم أرملة تطارد هريدى للانتقام منه لأنه قتل زوجها أثناء مشاجرة ، والزوج هنا رجل خائن سبق أن خانها مع امرأة أخرى ، لذا فإن مبررات الانتقام تخف حدتها . تقترب المرأة « غالية » من خصمها اللدود وتجبه ، بل وتدفع عنه الأذى ، وقد حدث نفس الشيء في كلا الفيلمين معًا . أما إمام في « العيال الطيبين » فهو يسعى للانتقام من الفتاة صوفى لأن أباه طرد أباه من وظيفته .. وبينما يحاول الانتقام منها فإذا بها تقترب إليه وتقنعه ، كذبا ، أنه اعتدى عليها في إحدى الليالي . حتى تتمكن من الزواج منه ..



وهناك نماذج أخرى عديدة عن الاقتباس من المسرح الفرنسى المعاصر ، مثلما حدث في فيلم « المتوحشة » La Sauvage لسمير سيف المقتبس عن مسرحية بنفس الاسم لجان آنوى . فيها هى فتاة تعمل في فرقة جواله وتقدم الاستعراضات الراقصة . ثم تلتقى برجل هو سليل إحدى الأسر الثرية ، وهو مثقف عائد لتوه من أوروبا .. شخص مهذب ومرشح للعمل في السلك الدبلوماسى . ولكن الواقع الاجتماعى يحول بينهما . فما يلبث الشاب أن يتعرض لمجموعة من الضغوط لارتباطه بها . وفي الفيلم المصرى تختار المرأة أن تموت بسبب طعنة وجهها زميل آخر إلى حبيبها فتتلقفها نيابة عنه . وهذه المعالجة تختلف بالطبع

عن مسرحية آنوى حين هجرت تيريز كل هذا العالم الذى يصعب أن تقترن به بكل ما يحمل من عفونة وتخلف ..

أما جلال الشرقاوى فقد قدم فى عام ١٩٦٣ أولى تجاربه السينمائية « أرملة وثلاث بنات » عن مسرحية « الغربان » Les Corbeaux لهنرى بيك .. وهى أيضًا مسرحية منشورة فى سلسلة المسرح العالمى ، حول رجل يعمل شريكًا فى مؤسسة اقتصادية . وعندما يموت شريكه يسعى إلى الورثة كى يبيعوه نصيبهم . الورثة هم أربعة أشخاص يتمثلون فى الأم الطيبة وبنات ثلاث لكل منهن مغاناتها وآلامها وطموحها . وتحاول الأم جاهدة أن تمنع الشر عن أسرتها ضد الغربان التى جاءت تنهش فى لحم بناتها بعد أن مات عائلها الأول . فهناك فتاة تزل . وأخرى تنهار . وثالثة تكاد أن تقع فريسة للشريك القديم .. وقد حاول الشرقاوى فى هذا الفيلم أن يتعد عن المليودراما الفاقعة ، ولم يحقق الفيلم النجاح التجارى رغم أهميته كتجربة أولى لمخرج لم يتميز بعد ذلك فى أى من أفلامه اللاحقة .

وللمسرح الفرنسى أيضًا نصيب كبير من حالات الاقتباس . من « سوء تفاهم » ألير كامى إلى « ثمن الحرية » لايانويل روبليس ، و « دكتور كنوك » لجيل رومان ومسرحيات عديدة على الشاشة المصرية . وكذلك « زواج فيجاور » لبومارشيه . ومسرحية « مهاجر برسيان » لجورج شحاده ، وهو كاتب لبنانى ناطق بالفرنسية .

أما السينما الفرنسية فلم يكن رصيدها فى الاقتباس كبير مثلما حدث فى الرواية والمسرحية ، وباستثناء حالات قليلة فإن المصريين قد اقتبسوا أفلام الحركة الناطقة باللغة الفرنسية ليقدمونها المرة تلو الأخرى .. ويهمننا هنا أن نبدأ بالحديث عن فيلم « علاقة خطيرة » لأنه يكشف عن علاقة كاتب السيناريو بالمصادر الأجنبية التى يستعين بها عند الكتابة . فقد راح مصطفى محرم كاتب



« أخطار المهنة » مع الممثل جاك بربيل



« علاقة خطيرة » بين هدى سلطان وآثار الحكيم

السيناريو إلى مصدرين مشهورين : الأول فيلم فرنسى لاندريه كايات يحمل عنوان « أخطار المهنة » عام ١٩٦٧ . أما الفيلم الثانى فهو « الإدانة » VERDICT لبيتر جلنفيل الذى عرض فى مصر تحت عنوان « الطالبة والأستاذ » . ولم يكن فيلم تيسير عبود بنفس الأهمية التى حظى بها أى الفيلمين . فقد جاء مملاً مليئاً بالتطويل ، وكأنه حال أن يأخذ من الفيلمين أحسن ما فيها ، فلم يوفق فى ذلك ، ويدور فيلم كايات حول المدرس الملتزم الذى يتمسك بمبادئه ، ولكن إحدى تلميذاته الصغيرات تدعى أنه حاول إغرائها مما يوجه إليه تهمة الإغراء بقاصر . ورغم أن المدرس فى الفيلمين الأوروبيين كان متزوجاً . فإن بطل الفيلم العربى كان أعزب . ولذا فإن حالة إغواء المدرس كانت بدافع الزواج من قبل أم التلميذة التى تود أن تزوج ابنتها بأى ثمن ، ويتم اتهام المدرس بأنه اغتصب التلميذة . إلا أنه عند التحقيق تم اكتشاف أن الفتاة فقدت عذريتها على يد مهندس زراعى متزوج . وفى النصف الثانى من الأحداث يهتم الفيلم بالمواقف الحرجة التى تعرض لها المدرس مثلما فى فيلم جلنفيل عقب إثبات براءة المدرس . فرغم أن المحكمة قد أبرأت ساحته . فإن المجتمع ظل على إدانته له .

أما الأفلام الأخرى المأخوذة عن مصادر فرنسية فهى ، كما أشرنا ، من أفلام الحركة . مثلما حدث فى فيلم « سلام يا صاحبى » لنادر جلال ، المأخوذ عن فيلم « بورسالىنو » Borsalino لجاك ديراى . لم يعتمد السيناريست إبراهيم الموجى فقط على الفيلم الفرنسى . بل اقتبس مشاهد عديدة من فيلم « حدث فى أمريكا » لسرجيو ليونى حول صعود صعلوكين من شوارع باريس الخلفية فى الثلاثينات ليتمكننا من أن يكونا على قمة النظام الاقتصادى . وقد جاءت السينما بعادل إمام وسعيد صالح ليجسدا دورى آلان ديلون ، وجان بول بلموندو ويتعرفان فى أول الأمر فى ظروف غريبة . ثم ما لبثا أن يتحوला إلى صديقين حميمين . يواجهان عصابات عاتية فى سوق الخضار بالقاهرة . وهما



« البنادق الكبرى » كارلا جرافينا وآلان ديلون



« دعوني أنتقم » بين حسين فهمي ومدىة كامل

يتنافسان تارة على امرأة .. ثم لا يلبث أحدهما أن يتركها للآخر رغم أنها تميل إلى الصديق الأول .

أما الفيلم الثالث فهو « دعونى انتقم » لتيسير عبود ١٩٧٩ عن فيلم The Big Gun من إخراج دتشيوتسارى ، حول الرجل - الآن ديلون - الذى يسعى للانتقام من عصابة قتلت جميع أفراد أسرته أمام عينيه . وأثناء محاولته الانتقام يتعرف على امرأة تسعى إلى الاحتفاظ بكل ما لديها . وتدافع عنه ولكنه يلقي حتفه أثناء محاولته للمصالحة . وفى فيلم عبود استقال ضابط الشرطة محمود - حسين فهمى - من عمله حتى يتمكن من الانتقام من قتلة زوجته وإبنه ، ويسعى إلى النيل من الشنوانى الذى كان الرأس المدبر لقتل امرأته فيهرب من السجن بعد القبض عليه . ويلتقى بالشنوانى الذى يتعرف عليه فيوكل إليه بعض العمل من خلال نجوى التى تحبه وتسعى إلى مساعدته والاحتفاظ أيضاً به . وبعد أن يقوم الاثنان بسرقة بعض الذهب تحدث مواجهة بين محمود والشنوانى فيقتل كلا منهما الآخر .

تلك هى أشهر حالات الاقتباس فى السينما المصرية من المصادر الفرنسية ، وكما رأينا فإن الأدب هو الأب غير الشرعى لهذه السينما وهو أدب كما رأينا محدود فى دائرة معينة .. والجدير بالذكر أن الصلة بين هذه السينما وأدب القرن العشرين من الرواية بصفة خاصة مقطوعة تماماً .. سواء عن السينما أو عن الترجمة .. وتلك مسألة تؤكد أن السينما المصرية تفتش فقط عن الحدودية أن صناع هذه السينما لا يتعبون أنفسهم فى القراءة ، ولكن عليهم المشاهدة وهو ما يسمى بالاقتباس السهل .

المصادر الإنجليزية فى السينما المصرية

ويليام شكسبير هو المواطن العالمى الأول .. سواء فى عالم الأدب أو السينما .. فقد ترجمت مسرحياته إلى أغلب لغات الأرض المكتوبة وراح السينمائيون يقتبسون هذه المسرحيات أيضًا فى كافة أقطاب الأرض .. وتجسدت شخصيات شكسبير فوق أخشاب قاعات المسارح العالمية . كما نقلتها السينما لينطق كل من هاملت والملك ليرو وعطيل بمئات اللغات . وقد تباينت هذه الأعمال ، من حيث اقترابها وابتعادها عن النص ، فى العديد من الدول والمعالجات السينمائية . ففى المسرح مثلاً على المخرج الالتزام بالنص الشكسبيرى ، وألا يخرج عنه مهما كانت الأسباب .. أما فى السينما فالأمر يختلف تمامًا .

وفى تاريخ السينما هناك أفلام قريبة للغاية من النصوص الشكسبيرية دون الالتزام الكامل بما كتبه شكسبير . فلا شك أن مجال السينمائي يتيح له أن يضيف ويحذف من هذا النص ما يشاء من الأعمال العديدة التى أخرجتها السينما عن شكسبير فإنه من الصعب أن نجد تقاربًا واحدًا بين أى من الأفلام المأخوذة عن « الملك لير » و « هاملت » و « ترويض النمرة » . وبين النصوص المسرحية .

وبصفة عامة يمكن القول أن هناك مخرجين تعاملوا مع المسرحية الشكسبيرية بقدر كبير من المسئولية ، فحاولوا أن يطالوا هذه النصوص . وأن

تجىء أفلامهم شائعة مثل النص المكتوب منذ أكثر من أربعمئة عام . ومن هؤلاء المخرجين فرانكو زيفيريللى وأوسون ويلز وكوزنتزوف . وقد التزم هؤلاء بالنص فى أحوال عديدة خاصة الحوار والجو التاريخى . والمكان والملابس إلا أن مخرجين آخرين قد راحوا يحولون أعمال شكسبير إلى نصوص عصرية تنز بالحدثة والمعاصرة .. والأخذ بمنطق أن حكايات شكسبير يمكن أن تنفع فى كل مجال وميدان وعصر .. خاصة حكاية الحب الدافئة بين « روميو وجوليت » .

أما عن علاقة السينما المصرية بنصوص ويليام شكسبير فهى لا تتغير كثيرا عن علاقتها بالمصادر المقتبس عنها فى السينما الأمريكية والأدب الفرنسى . حيث راح كُتاب السيناريو والمخرجون يختارون من نصوص الكاتب الإنجليزى الحدوثة الملائمة للخط العام للسينما المصرية .. مثل حدوثة ترويض امرأة شرسة كى تصبح زوجة نموذجية . أو علاقة حب مستحيلة بين شاب وفتاة يدور بين أهليهما صراع وعداء رهيب ، أو عن الأبناء العاقين الذين يرثون الأب الثرى وهو على قيد الحياة .

وقد اختارت السينما المصرية من المصادر الشكسبيرية ما يتفق وهذه الحدوثة ..

فبينما اقتربت من « الملك لير » و « ترويض النمرة » و « روميو وجوليت » أكثر من مرة . فإنها لم تقترب من نصوص عديدة للكاتب من أبرزها بالطبع « ماكبث » و « الليلة الثانية عشرة » و « العاصفة » وغيرها ..

فإذا اخترنا أن نتحدث عن « روميو وجوليت » فى البداية . فإن المعالجات المصرية قد تباينت . فمن خلال أجواء الكوميديا الموسيقية صاغ محمد كريم أحداث فيلمه « ممنوع الحب » . وقد صبغ أجواء فيلمه بالكوميديا ولم يشأ أن يصرع بطليه من الشباب .. بل أبقى على حياتهما .. وقام بتزويجهما وعاشا لينجبا

البنين والبنات . بينما في الأفلام المأخوذة عن شكسبير ، في النصوص غير العربية ، فقد حرصت على أن يموت العاشقان كي يدفع الأهل جريرة كراهية بلا ثمن . كي يكون موت العشاق سبباً في إحداث التقارب بين الأسرتين ..

والصراع عند ويليام شكسبير دموى .. فهناك دماء منسالة بين أفراد الأسرتين . وقد اشترك روميو بنفسه في إسالة هذا الدم عندما صرع ابن عم جوليت . وهو الشاب الذى يخطبها لنفسه ويجد في روميو منافساً له . أما كمال سليم فقد قرر أن يصرع بطليه في فيلمه « شهداء الغرام » ، إلا أن عبد العليم خطاب قد اختار جواً مقارباً لجو فيرونا في القرون الوسطى .. وذلك عندما صور فيلم « العلمين » في منطقة البدو بالصحراء الغربية . وأرجع تسمية مدينة العلمين إلى أن هناك شاباً وفتاة تحابا في ظروف اجتماعية مستحيلة وأسمى كل من الفتاة والشاب بالعلمين .. وقد قام بدور البطولة كل من مديحة سالم وصالح قابيل عام ١٩٦٥ . وعندما دفع الاثنان حياتهما دفناً في مدينة حملت اسم « العلمين » فيما بعد . باعتبار أن الشباب تطلق عليهما اسم « علم » في القبائل بالصحراء الغربية .

وفيلم عبد العليم خطاب أقرب أفلام شكسبير إلى النص الأدبي المكتوب . رغم أنه سقط في زاوية النسيان ضمن أفلام مصرية عديدة . والحب هنا مستحيل محاط بالدموية . وبصراع الأسرات والعداء القبلى .. وقد أدى المخرج دور والد جوليت المتصلب الذى يدفع حياة ابنته ثمناً لهذا الصلف ..

وعن « الملك لير » قدم أحمد ياسين فيلمه الأول « الملاحين » من بطولة فريد شوقى ، والملك لير هو الملك الإنجليزى الذى تنازل عن سلطته وعرشه أثناء حياته من أجل ابنتيه . وراح زوجى الفتاتين يؤلبان المرأتين ضد أبيهما .. وهذا الموضوع وجد صدهاء في السينما والمسرح والمسلسلات التليفزيونية المصرية .. وفي فيلم أحمد ياسين رأينا آدم الاسناوى المفاول العصامى الذى

لا يخلو من حدة في الطباع وقد أنجب ابنتين وولدا . دلل إحداهما . وقسا على الثانية لعصيان أمها بهيرة هانم الارستقراطية الأصل . في حين أنكر أبوته للولد الوحيد نبيل ، وعند إصابته بنوبة قلبية وجد نفسه في حاجة إلى الاعتراف ببنة «نبيل» الذي أصبح محامياً من أجل أن يكون وارثاً لأملاكه الواسعة . وفي نفس الوقت ليدفعه إلى خوض صراع مع شريكه شوكت . ولكن عندما يرفض الابن إنكار صلته بأمه التي ربه . ويطالب أباه بالاعتراف بها . يلجأ الأب إلى حرمانه من الميراث . ويكتب أملاكه لابنتيه مما يتج عنه صراع بين كل منهما حول الميراث خاصة أثناء سفر الأب للعلاج بالخارج .

وعندما يعود الأب من السفر ، يفاجأ بالأوضاع المتقلبة . فالإبنة الكبرى أعادت أمها إلى المنزل وانقلبت على زوجها وارتبطت بشاب عابث . أما الصغرى فلم تكن أفضل حالاً . ويجد الاسناوى نفسه أمام العديد من الشخصيات التي تريد أن تنهشه حياً . ثم هناك ابتاه وزوجاهما . وزوجته السابقة .. ولكن ابنه نبيل هو الوحيد الذي يقف إلى جانبه .. ويشدد الصراع إلى دماء تنتهى بالجميع نهاية مأسوية ..

هذا الفيلم كتبه عبد الحى أديب عام ١٩٧٧ .. وبعد ذلك بأربع سنوات قام فريد شوقى نفسه بكتابة معالجة أخرى هي « حكمت المحكمة » .. حيث تحول الملك إلى قاضٍ ثرى على المعاش وأخرج الفيلم أحمد يحيى .. « ولير » هنا ليس له أبناء غير شرعيين .. بل هناك ابنتان .. الأولى إيناس متعلقة جداً بزوجها المحامى المتكاسل عادل الذي يسيطر عليها ويكاد يفقدها شخصيتها . أما الإبنة الصغرى فأكثر اتزاناً في حياتها . وأقل أحلاماً . وبعد زواجها من ضابط بحرى يجد الأب نفسه يعانى من وحدة .. فيتزوج من ممرضة شابة ترعاه ويكون هذا سبباً في صراع المرأتين ضد الأب .. مما دفع بالأب أن يتنازل عن أمواله لابنتيه ..



« هاملت » لورانس اوليفيه



« يمهمل ولا يمهمل » بين فريد شوقي وعمار حمدي

أما مسرحية « عطيل » فقد وجدت طريقها ثلاث مرات إلى السينما المصرية . الأولى هي « الشك القاتل » لعز الدين ذو الفقار ، والثانية أخرجها حسن رضا عام ١٩٥٩ تحت عنوان « المعلمة » ، وفيه اهتم المخرج بإسقاط رجل من عرشه من خلال إثارة الشك في قلبه .. وقد جسدت تحية كاريوكا دور ديدمونة التى تسكن حيًا شعبيًا ولا تتمتع بنقاء معروف عن المرأة القبرصية .. بل هى بنت بلد تتمتع بشهامة واضحة .

أما المعالجة الثالثة فقد قدمها عاطف الطيب عام ١٩٨١ فى « الغيرة القاتلة » . وكلا الأفلام الثلاثة لم تأخذ من شكسبير سوى موضوعه عن الغيرة .. وأن الغيرة تؤدى بالزواج الناجح أحيانًا إلى قتل الزوجة البريئة .. وعطيل فى فيلم عاطف الطيب ليس سوى مهندس شاب ناجح يقيم مشروعًا اقتصاديًا ذا جدوى .. ويتزوج من فتاة حسنة .. وإذا كان ياجو قد شعر بالحقد يدب فى قلبه لأن عطيل المغربى الأسود قد تزوج من فتاة حسنة بيضاء كديدمونة . وانتصر فى معارك عسكرية جاءت لبلاده بالنصر . فإن « مخلص » فى فيلم « الغيرة القاتلة » صديق لم يحقق نجاحًا مميّزًا ، وهو يسعى الى أن ينغص حياة زميله القديم بأن يجعله يشك فى سلوك زوجته ..

وعطيل هنا لم يقتل ديدمونة .. بل أحس ، فى اللحظة الأخيرة أنه كاد أن يقتل زوجته من أجل مشاعر سوداء من قبل زميله غير المخلص : مخلص .. ولم تنتبه السينما المصرية الى أهمية الحالة النفسية التى أصابت عطيل بعد قتل حبيبة فؤاده بيده .. وقد راح الندم يدفع على لسان المغربى مجموعة من عبارات الندم الحسرة .

أما مسرحية « هاملت » فقد قدمت مرة واحدة فى السينما المصرية . حين أخرجها حسن حافظ فى فيلمه الأول « يمهل ولا يمهل » عام ١٩٧٧ . وأهم ما فى نص شكسبير هو الصراع الداخلى الذى يصيب الأمير الدنماركى من أجل



« ترويض النمرة » ١٩٦٦ بين اليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون



« آه من حواء » بين لبنى عبد العزيز ورشدي أباظة



« استاكوزا » بين أحمد زكي ورغدة

الانتقام لأبيه . ووقوعه فريسة بين حبه لأبيه ، وواجبه نحو الانتقام من العم الذى اشترك فى قتل الأب .. والأم التى تزوجت شقيق زوجها . بعد تمصير حكايات هاملت .. فإن الملك هنا يتحول ، مثلاً ، الى تاجر ثرى .. و هاملت هنا سامى الذى يقع فى مأساة موت والده . فهو يعيش بين أمه وزوجها . ويحب فتاة جميلة تدعى رباب هى إينة لمسئول عن أملاك وزراعات والد رباب .. وتقول ايريس نظمى فى محيط حديثها عن الفيلم : « ولكننا نفاجأ بظهور المعلم عباس ، وحتى نهاية النصف الأول من الفيلم لانعرف هويته أو دوره الدرامى . ففى المشاهد الأولى نراه عابراً كصديق لعائلة سامى . يضاف الى ذلك بعض المغازلات المكشوفة بينه وبين والدته سامى .

ويسود الفيلم أحداثاً أو بمعنى أصح حوادث بين الشخصيات ، إذ يتم استدراج والد سامى الى خارج منزله بواسطة عبد الصبور ، ثم ينهال عليه سائق العرببة اللورى بأداة حادة تفقده وعيه ثم تفقده حياته . وتتأجج حمى الانتقام عند سامى الابن . فيترك عالم المشاركة الاجتماعية وحبه لرباب الى عالم آخر هو الانتقام من قاتل أبيه . وبعد البحث والتحرى يتصور أن عبد الصبور (والد حبيبته رباب) هو قاتل أبيه . يفقد صوابه وتسوء علاقته برباب وبأسرتها ..

« يعرف هاملت المصرى أن عباس هو الأساسى لهذه الجرائم كى يتخلص من الأب ويستولى على ثروته . والأهم من ذلك يستولى على مخدعه وامراته . يحاول التخلص من سامى ، ولكنه لا يفلح فى ذلك ويكتشف تدبيره الأول لقتل أبيه واشتراكه فى عمليات التهريب فيقبض عليه فى النهاية » .

لقد حول الفيلم المصرى مأساة هاملت الى حدوتة بوليسية وحرمة فى لغته العربية أن يطيح مرة واحدة بقتلة والده حين قرر أن يخرج عن عزلته التى صبغها لنفسه . وعن سقمه المعنوى .. ومأساة تروده .

أما كوميديا « ترويض النمرة » فقد وجدت طريقها إلى الشاشة المصرية أكثر من مرة . وذلك أيضًا في إطار عصرى .. وقد اختلفت المعالجات .. فكانت مزيجًا بين نص شكسبير وإضافات جديدة من الكاتب المصرى . مثلما حدث فى فيلم « الزوجة السابعة » لابراهيم عمارة . إلا أن فطين عبد الوهاب أشار صراحة أن فيلمه « آه من حواء » عن مسرحية شكسبير . كما أشار عبد الحى أديب إلى ذلك فى « استاكوزا » لإيناس دغيدى ١٩٩٦ . وقد ناسبت المسرحية أجواء الكوميديا المصرية .. لأنه حتى وقت قريب فإن بعض الأسرار كانت تصر أن تتزوج الأخت الكبرى أولاً . وعلى الصغرى أن تنتظر إلى أن يجيء « العريس المناسب » لأختها . حتى وإن كانت شرسة .. أو صاحبة عاهة .

والنمرة فى السينما دائمًا هى امرأة جميلة .. مثل اليزابيث تايلور ومديحة يسرى ومارى كوينى ولبنى عبد العزيز ورغدة .. فهناك شراسة واضحة لا تتناسب مع ما تتمتع به من جمال . حتى إذا تم ترويضها بدت فعلاً كم هى جميلة .. أما الرجل فهو عملاق دائماً وجذاب وفكه يمكنه أن يتحمل شراسة المرأة التى ارتبط بها حتى يشهد عملية تحولها إلى الجانب المعاكس . الأفضل بالطبع . وهو « رجل » صبور .. ويجيد العزف على أوتار المرأة التى أمامه لدرجة أنها تجرى إليه وتعلن عن كامل ولائها نحوه .. وفى مسرحية شكسبير ، وأيضاً فى النص الفيلمى الذى أخرجه زيفيريللى ١٩٦٧ ، تقول كاترينا أن الزوج هو الزروق وهو الربان . وتأمركلاً من أختها وصديقتها أن تطيعا وتنصاعا لأوامر زوجيهما . وقد خلت الأفلام المصرية من مثل هذا المشهد .. ففى فيلم فطين عبد الوهاب رأينا الأخت الصغرى ، تتحول ، دون داع إلى فتاة شرسة بعد أن انقلبت أختها إلى مخلوق أفضل . وفى « استاكوزا » كان هم الفتاة أن تذوق من فم عباس قبلة ساخنة رآته يمنحها لفتاة أخرى . حتى ولو كانت بتعجيزه جنسياً .

وهناك علاقة حميمة بين العديد من الإبداع الأدبي الإنجليزى المكتوب فى القرن التاسع عشر وبين السينما المصرية . وقد أعجب حسين حلمى المهندس بروائتين كتبتها الأختان برونتى .. الأولى هى « مرتفعات ويذرنج » لامبلى . والثانية « جين آير » لشارلوت .. الفيلم الأول أخرجه كمال الشيخ تحت عنوان « الغريب » ١٩٥٦ . وسعى إلى نقل أجواء الريف الإنجليزى إلى جو ريف مصرى بعيد تمامًا عن هذا الريف .. ومع هذا جاء الفيلم جيدًا .. وقد وجد حسين حلمى نفسه أمام رواية طويلة تكفى لصناعة فيلمين مصريين فاكتفى بأحداث نصف الرواية . حتى تلك اللحظة التى تموت فيها كاترين بين ذراعى حبيبها هيثكليف .. أو بين ذراعى يحيى شاهين الغريب .. إلا أن إمبلى برونتى قد راحت تروى بعد ذلك صراع الأجيال الجديدة خلال ما ترثه من الحقد القديم .

وقد بدأ فيلم كمال الشيخ متكاملًا راقيًا .. ولكن أجواء الصراع بدت غريبة . كأن نرى أن جلالاً تنازل عن بيته إلى غريمه لسبب بسيط . وهى أنه راهن عليه فى لعب القمار .. أما رواية « جين آير » فقد أخرجها حسين حلمى بنفسه عام ١٩٦١ تحت عنوان « هذا الرجل أحبه » . وفيه تتحول جين آير إلى الفتاة التى خرجت لتوها من الملجأ واسمها صابرين . هذه الفتاة تنتقل إلى منزل ريفى لتعمل مدرسة لابنة رجل يدعى فردريك . وتضطر أن تبقى هناك فترة لأن ليس لها مأوى آخر . فى هذا البيت تفاجئ بأجواء من الذعر والخوف . يتحول فردريك إلى مراد فى الفيلم العربى . وهو انسان يتسم بالقسوة والصلابة حتى مع إبنته الوحيدة . وبالرغم من المصاعب التى تلاقىها صابرين فى هذه الدار ، فإنها تنجح فى كسب ثقة مراد . وتنجح فى أن تحوله إلى مخلوق وديع يصرح لها أنه يحبها . ويطلب منها الزواج . ولكن البيت يبدو غريباً من خلال أصوات تنتشر وسط الليل . وعند عقد الزواج يدخل خال صابرين ويعلن أن هذا الزواج

باطل، لأن مراد متزوج في نفس الوقت من أخت صابرين التي لاتعرفها . التي أصابها الجنون وتقيم في إحدى غرف المنزل الكبير .. وفي لحظة تهاجم الزوجة المجنونة مراد وتضربه . وتحرق الدار .. يصاب مراد بالعمى وتبقى صابرين الى جواره بعد أن ماتت أختها .

ومن الواضح أن الكاتب - المخرج - قد وجد نفسه أمام مشكلة عندما راح يعالج مسألة زواج فردريك من جين اير .. ففي الديانة المسيحية . ممنوع الزواج بامراتين . بينما نفس الحكاية مسموح بها في الدين الإسلامى ولذا ابتدع فكرة أن تكون صابرين هى أخت الزوجة المجنونة ، وقد أضعف هذا من دراما الفيلم ..

من الأدب الانجليزى المكتوب في القرن التاسع عشر قدمت السينما روايات لتشارلز ديكنز . ومسرحيات عن أوسكار وايلد . وكانت شخصية « أوليفر تويست » .. هى أكثر الشخصيات جاذبية ليس فقط في السينما المصرية . بل وفي كافة انحاء العالم . حول الطفل اليتيم ، أو طفل الخطيئة ، الذى يلتقطه رجال السوء ويحاولون الاستفادة منه في العمليات الخارجة على القانون كالنشل والاحتياىل حتى ينجح أخيرا في العودة الى أسرته الحقيقية .. وهى دائما أسرة غنية .. وقد حولت السينما المصرية اوليفر الى فتاة صغيرة جسدها فيروز في فيلمين هما : « ذهب » و « ياسمين » لأنور وجدى والفيلمان عبارة عن معالجة واحدة لرواية اوليفر تويست .. بمعنى أن الكاتب قد أخذ من الرواية جزءا في الفيلم الأول .. ثم أخذ جزءا آخر في الفيلم الثانى واستفاد كثيرا من الثنائى شابلن - جاكى كوبر في فيلم « الصبى » The Kid عام ١٩٣٢ . أى أن الإقتباس هنا ليس من مصدر واحد فقط بل من عدة مصادر .. كما استفاد الفيلم المصرى من اجواء الكوميديا الموسيقية ، واستبعد أن تكن الفتاة اللقيطة قد وقعت بين قوم أشرار ، بل هم أبرار يدافعون عنها ويتولون تربيتها مثل الرجل

الفقير الفونسو في «ذهب». الذي يتولى تربيتها يواجه في النهاية بمشاكل مع الأب الحقيقي .. وهذا الفيلم بعيد كثيرا عن «أوليفر تويست» إلا في السير مثل العثور على طفلة أمام مسجد .. أما ياسمين فهي ابنة لرجل يحب إنجاب البنات وقد وضعها أيضا أمام المسجد حيث عثر عليها نفس الرجل ، تقريبا ، وفي النهاية عادت الى أسرتها الحقيقية .. وهناك أيضا شبه اقتباس من حدوتة «أوليفر» في فيلم «جعلوني مجرما» لعاطف سالم .. كذلك حول أشرف فهمي أوليفر إلى فتاة صغيرة في فيلم «بص شوف سكر بتعمل إيه» عام ١٩٧٥ . وهو أقرب الأفلام جميعا الى رواية تشارلز ديكنز ، فالصغيرة هنا تسقط وسط عصابة من الأشرار يعلمونها النشل والاحتيال والرقص حتى تكون بالنسبة لهم مصدر ثروة . وفي النهاية تتمكن من العودة إلى أهلها الحقيقيين .

أما عن مسرح اوسكار وايلد فقد قدم حلمى حليم فيلمه «فتى أحلامى» عن مسرحية «أهمية أن يكون الانسان جادا» عام ١٩٥٨ . ثم قدم حسن رمزي مسرحية «مروحة الليدى ونندرمير» تحت عنوان «امراتان» عام ١٩٧٥ . وهناك إضافات عديدة على النص المسرحى الذى كتبه وايلد . كما أن هناك استعراضات غنائية غير موجودة في المسرحية . ويقول مجدى فهمى أن «سيناريو الفيلم فيه اجتهاد واضح ، أى أنه عمل حاول المشتركون فيه بجهد طاقاتهم أن يجيئ جيدا ، فكانت النتيجة أنه أصبح متعتا . وعيبه الأول ، عندى ، أنه يفصل قصة الام والابنة تماما . أى أن هدى عندما تكبر ، تظل حتى الربع الأخير من الفيلم بعيدة عن العيون ، ثم تفاجأ بأبطال كثيرين يدخلون مسرح الأحداث دفعة واحدة » .

والفيلم يدور حول الأم التى تنفصل عن زوجها لفضيحة أخلاقية هي منها براء . ولا تراه إلا بعد أن تمر بها السنون وتكون الابنة قد كبرت . وعندما

تلتقى الأم بإبنتها تحس أنها قد ترتكب غلطتها مع زوجها إلا أن الابنة ، التى لاتعرف حقيقة أمها ، تتهم أمها بمحاولة اقتناص كل رجل .. وحين تكاد الابنة أن تقع فى المحذور تنسى مروحة أهداها لها زوجها فى عيد ميلادها .. وخوفا من أن تطال الفضيحة الابنة ، فإن الأم تنسب ملكية المروحة الى نفسها .. ويكون هذا الحادث سببا فى تقارب الاثنين . وعلى كل فالمشاهد لفيلم حسن رمزى والقارىء لمسرحية وايلد يتأكد من جديد أن السينما المصرية تأخذ الحدوتة وتقوم بتفصيل عشرات الحكايات حولها .

أما الكاتبة ماري ستيوارت فهي معروفة لقراء روايات الجيب العالمية . وقد اقتبس بركات فيلمه « الزائرة » التى أنتج بين لبنان والقاهرة ١٩٧٢ عن رواية لماري ستيوارت نشرت فى سلسلة روايات عالمية فى النصف الثانى من الستينات تحت عنوان « شجرة اللبلاب » . وتدور أحداث الرواية فى الريف الانجليزى حول امرأة تعود الى الضيعة التى يمتلكها عمها لتظهر فى الوقت المناسب قبل أن يقع العم ضحية لأقاربه الأشرار الذين يريدون أن يستولوا على ثروته .. وتنتحل اسماً جديداً ، وتدخل البيت مرة أخرى بخدعة أنها تشبه الابنة التى اختفت .. بالاتفاق مع الأقارب الأشرار .. وتنجح فى أن تكشف شرور الأقارب الى العم ، ثم تكشف نفسها أمام خصومها . ولم يخرج فيلم بركات كثيرا عن الرواية المقروءة .. سوى أنه حاول أن يعطى مساحة درامية أطول للحبيب الذى يسكن فى ناحية الضيعة .. وقد جاء تصوير الجبال اللبنانية مناسبا أكثر من تصويره فى أجواء الريف المصرى ، وذلك فيما يتعلق بعامل الاتساع .

هذه هى نماذج من المصادر الأدبية الانجليزية بالسينما المصرية . سواء الروايات أو المسرحيات . ومثلما حدث فى فرنسا ، فإن السينما المصرية قد ارتبطت بالأدب الانجليزى أكثر من ارتباطها بالسينما . إلا فى نماذج قليلة ،

ويهمنا أن نبدأ بفيلم « غرباء في المنزل » Strangers in the House من إخراج تشارلز روف عام ١٩٦٧ . وقام ببطولته بوبى دارن وجيمس ماسون وجيرالدين شابلن والفيلم الانجليزى مأخوذ عن رواية فرنسية للكاتب المعروف جورج سيمنون .. وهذه الرواية ترجمت الى اللغة العربية ضمن الروايات العالمية . كما ظهرت أيضا فى السينما الفرنسية . ولانعرف بالضبط إلى أى المصادر رجع نادر جلال عام ١٩٧١ وهو يخرج فيلم «شباب يحترق» ، وعلى كل فان الفيلم الانجليزى يهتم بالمعاناة التى يواجهها محامى - جيمس ماسون - وجد ابنته فى مأزق حرج اتهمت فى جريمة قتل تمت بالمنزل الذى منحه إياها كى تستقبل فيه أصدقائها .. ففى إحدى الحفلات الماجنة يقتل صديق .. وتتهم الابنة بارتكاب الجريمة .. أما الفيلم الذى أخرجه نادر جلال « شباب يحترق » فقد جعل من نادية بريئة منذ البداية . فهى تخفى يوما زوج زميلتها الذى يحاول الاعتداء عليها فتطعنه بسكين ويقبض عليها .. إلا أن الاب المحامى - محمود المليجى - يتمكن من الدفاع عن ابنته وإثبات براءتها ..

وعن السينما الانجليزية أيضا قدم نادر جلال فيلمه «الندم» عام ١٩٧٥ . اقتبس فيصل ندا هذا الفيلم عن فيلم بريطانى يدعى Dulcima وكان اسمه التجارى الذى عرض به فى مصر هو « العجوز والمراهقة » بطولة جون مايلز . حيث أدى دور رجل عجوز . يتمتع ببخل شديد ويحب فتاة صغيرة فى القرية التى يسكن فيها . ويعيش هذا العجوز وحده . وعندما تدخل الفتاة بيت العجوز لأول مرة تلاحظ أنه يفتقد إلى النظام والترتيب . فتغير من حياته .. مما يدفعه أكثر للارتباط بها .. لكنه يفاجئ أن هناك رجلا آخر فى حياتها . هو شاب صغير مثلها . ويحس بها تميل اليه . وعندما تحس الفتاة أن العجوز يحتاجها أكثر من الشاب تقرر أن تهجر صديقها ، وأن تعود إلى العجوز ، لكن هذا الأخير يكون قد قرر أن يقتل منافسه ببندقيته . ويفعل .

وفى الفيلم المصرى جسد فريد شوقى نفس الدور الذى جسده جون مايلز وقد غيرت الفتاة نورا كثيرا من حياة منصور . لكنها تحب مهندس الشركة وتتمنى أن تتزوجه فيقرر العجوز أن يقف لهذه العلاقة بالمرصاد .. ثم ينتحر .

ومن الأفلام الانجليزية أيضا حكاية « مدرسة المشاغبين » . وهو الاسم التجارى للفيلم الذى قام ببطولته سيدنى بواتيه عام ١٩٦٧ To Sir with Love من إخراج بيتر جلنفيل . والمدرس فى هذا الفيلم زنجى . يتمكن من تهذيب فصل بأكمله يتكون من بنات وشباب فى آخر سنوات المراهقة . وينجح المدرس فى تغيير عقلية تلاميذه .. من أجل الاستعداد لاستقبال تلاميذ الدفعة الجديدة .. وغير خفى عن الأنظار أن الكاتب المسرحى على سالم قد اقتبس هذا الفيلم بإسمه التجارى فى مسرحية مشهورة جعل من التلاميذ المشاغبين خمسة لا أكثر .. وهى فكرة غير مستساغة الا فى المسرح .. وعندما أراد حسام الدين مصطفى اقتباس نفس الفكرة واعتمد على نجاح المسرحية واستند الى ماكتبه على سالم أكثر .. تحول المدرس الى مدرسة حسناء - ميرفت أمين - ترتدى المبنى جيب .. وتقوم بالتدريس لطلاب أكبر منها فى السن والحجم . وشتان بين القيم التى علمها بواتيه لتلاميذه وبين حالات التهريج الغير مبررة فى الفيلم المصرى .

وفى فيلم « الشاهد » Witness ١٩٦٨ الذى قام ببطولته الطفل مارك ليستر رأينا غلاما صغيرا اعتاد الكذب على الآخرين فلم يعد هناك أحد يصدقه . وعندما شاهد يوما جريمة قتل حقيقية راح يحاول أن ينقل وقائعها الى القريين منه . لكن أحدا لم يصدقه .. واستغل المجرمون هذه السمة ، وراحوا يطاردونه وسط الاحتفالات المهرجانية فى المدينة .. وعندما تتطور الأمور يقف الجد - ليونيل جيفرز - فى الوقت المناسب بجانب حفيده ومساعدته .

التقط حلمى رفلة خيوط هذا الفيلم فراح يقدمه فى فيلم « غرام تلميذة » عام ١٩٧٢ وحول الشاهد الى تلميذة - نجلاء فتحى - تدعى ضحى تشاهد جارتها فردوس تقتل رجلا بمساعدة أحد أصدقائها .. ويستوليان على حقيبة مليئة بالنقود . وتروح ضحى تروى الحكاية لكل من يعرفها ، وخاصة خطيبها - أحمد رمزى - فلا يصدقها أحد . لأن الجميع يعلم أنها مريضة بالكذب .. وعندما يختلف توفيق وعشيقته حول نصيب كل منهما فى الغنيمة يتشاجران فيقتلها وتشاهده الفتاة من جديد .. فيبدأ فى مطاردتها .. وهنا تتضح الحقيقة . خاصة أن أحمد خطيبها يقرر أن يتدخل لكشف الجريمة ..

وبصفة عامة فإن الأفلام الانجليزية اقل شعبية فى مصر من الادب البريطانى .. وقد راح البعض يقتبس القليل من هذه الأفلام مثلما فعل فاضل صالح عام ١٩٨٣ عندما اقتبس فيلمه « البرنس » عن فيلم كان قد عرض قبل ذلك بأربع وثلاثين سنة تحت عنوان « ناس طيبون وحفل تتويج » Kind Hearts and Coronets and أخرجه روبرت هامر عام ١٩٤٩ وقام فيه الك جينس بتجسيد العديد من الشخصيات . أما فيلم « الأبالسة » لعلى عبد الخالق ١٩٧٧ فهو قريب من موضوعه فى فيلم كاوبوى انجليزى قام ببطولته ديرك بوجارد تحت عنوان « المغنى لا الأغنية » Singer not Sing عام ١٩٦٣ .. ومن أجل نقل جو أفلام الغرب . والصراع بين الدين والسلطة فى الفيلم الانجليزى نقل الفيلم العربى أجواء إحدى المدن الساحلية القريبة من دمياط .

المصادر الروسية فى السينما المصرية

لم يعرف القارئ العربى الأدب الروسى إبان القرن التاسع عشر سوى من مصادره الفرنسية غالبًا والإنجليزية .. وقد عُرف أدباء هذه الفترة بارتباطهم بالثقافة الفرنسية بشكل محدد مثل دوستويفسكى وتولستوى ، وتورجنيف ، وتشيكوف وجوجول ، وبوشكين ، وليرمتوف .

وفىما يتعلق بالمصادر الروسية فى السينما المصرية . فإن هذه السينما قد تعاملت فى المقام الأول مع كل من تولستوى ودوستويفسكى ثم جاء تشيكوف فى المقام الثانى .. ولذا فإن المصادر السينمائية القادمة من الشمال هى فى الغالب روسية تنتمى إلى القرن الماضى منها إلى القرن الحالى .. ولم يحدث هذا فى السينما العربية فقط . بل حدث فى جميع أنحاء العالم . فالسينما الأمريكية ، والفرنسية قدمت أعمال تولستوى ودوستويفسكى وبوشكين وجوجول أكثر من مرة ، بينما تجاهلت كافة كتاب الرواية السوفيتية فى القرن العشرين . عدا رواية « دكتور زيفاجو » لأسباب سياسية معروفة ..

وقد اهتمت السينما المصرية بروائتين لا أكثر للكاتب ليوتولستوى هما « أنا كارنينا » ثم « البعث » وهما من الروايات الهامة .. لكن السينما المصرية اختارتها لما فيها من أجواء تراجيدية تتناسب مع موضوعات الأفلام التى تقدمها هذه السينما .. فرواية « أنا كارنينا » أصبحت الدجاجة التى تبيض ذهبًا لصناع السينما فى العالم . وقدمتها السينما العالمية أكثر من ثلاث عشرة مرة فى كل من ألمانيا والهند والولايات المتحدة وإيطاليا وبريطانيا والأرجنتين والاتحاد

السوفيتي ومصر حيث ظهرت عام ١٩٥٣ في « المستهتر » ، ثم في « نهر الحب »
لعز الدين ذو الفقار .

ويعتبر فيلم « نهر الحب » لعز الدين ذو الفقار عملاً جيداً قياساً إلى
الأفلام التي أخرجت عن هذه الرواية . وقد سعى المخرج إلى الاستفادة من
أجوائها الرومانسية .. فقام بتغيير الكثير من أحداثها بشكل يرضى المتفرج
المصري . فهناك رجل سياسى متمزم في حياته الخاصة وملتزم . تزوج من امرأة
تصغره في السن . وهو لا يعامل زوجته بقسوة .. ولكن في حدود ما تمليه عليه
وظيفته ، ومكانته الاجتماعية . وتلتقى المرأة مصادفة بضابط شاب يملئ عليها
عواطفه الحارة . فتتردد في أول الأمر ثم ما لبث أن تنصاع لمشاعرها . وتندفع إلى
الضابط بكل جوارحها لدرجة أنها توافق أن تهجر أسرتها وبيتها من أجل الزواج
من الضابط الذى لا يلبث أن يموت في الحرب . وتعود إلى زوجها طالبة رؤية
ابنها . ولكنه يرفض . وعند العودة يصطدم قطار بسيارتها فتموت .

الأرجح أن عز الدين ذو الفقار قد استعان بالرواية التي كتبها
تولستوى . ورجع إلى الفيلم الذى أخرجه كلارنس براون لجريتا جاربو عام
١٩٣٥ . وإلى الفيلم الذى أخرجه جوليان دوفيفه بطولة فيفيان لى فى بريطانيا
١٩٤٨ .. وهناك اختلافات بين فيلم ذو الفقار وكل النصوص المأخوذة من
رواية تولستوى . فالضابط فرونسكى فى الرواية هو وزير النساء يحاول أن يجرب
حظه مع إحدى الزوجات التعيسات ، فيلهو بها ويجعلها تهجر بيتها وابنها ،
ولكنه ما يلبث أن يهجرها . وعندما تهجر آنا كارينا هذا البيت ترحل إلى موسكو
مع عشيقها ، وتنفجر فيما بينها المشاكل فتتحرر بأن تلقى نفسها تحت عجلات
القطار . أما الضابط عند عز الدين ذو الفقار فهو رجل رومانسى يمر بتجربة
حبه الأولى . وتبارك الأم هذه العلاقة .. وهو يدفع حياته ثمناً لنداء الوطن . وقد
جاء الموت فى الفيلم المصرى بشكل قدرى . فالزوجة تحلم دوماً إنها سوف تموت

في سيارتها التي تتعطل عند المزلقان فيدفع القطار سيارتها . هذا الحل تراه الزوجة قبل أن تقابل الضابط بسنوات . بل قبل أن تتزوج .. وهذا الحلم يتحقق بنفس الصورة التي تمت أثناء كافة كوايسها .

وإذا كان « نهر الحب » قد حاول أن يطال رواية تولستوى . فإن كافة الأفلام التي أخذت عن « البعث » لم تقترب من المعنى السامى عند الكاتب الروسى . حيث تنبعت السينما المصرية إلى جزئيات من هذه الرواية في أفلام ثلاثة هي : « ظلمونى الحبايب » لحلمى رفلة عام ١٩٥٣ . و « دلال المصرية » لحسن الإمام ١٩٦٨ . و « أشياء ضد القانون » لأحمد ياسين عام ١٩٨٢ .

وفي الرواية صور الكاتب بطله ديمترى شاباً ارستقراطياً يحمل لقب الإمارة . وقد بدأ حياته مثالياً . ثم جرفته التعاسة وسط المجتمع إلى أن تظهر كاتوشا فتعتبر بالنسبة له أشبه بجرس إنذار . فبعد أن أخطأت معه في تجربة عابرة أثناء زيارة لقريبتها التي تعيش معها ، تحمل منه . وتهرب من قريتها وتتهم بقتل تاجر في سيبيريا . ويحكم عليها خطأ بالأشغال الشاقة . وكان ديمترى هو أحد المحلفين في هذه القضية ، مصادفة ، فيقرر الذهاب وراءها راغباً في الزواج منها كي يكفر عن خطيئته . وأثناء زحلته إلى سيبيريا ، وراءها ، يمر بحالة من الخلاص تطهره من جميع أدرانه وتكون بمثابة بعثاً جديداً له وللفتاة .

وقد اختار حلمى رفلة من هذه الرواية الحدوتة التي تتعلق بابن الذوات الذى يفاجىء يوماً أن المتهمه التي تقف أمامه ليست سوى حبيبته القديمة التي حملت منه سفاحاً . فيقرر الدفاع عنها . وتبرئتها ، ثم الزواج منها .. أما حسن الإمام فقد صور الفتاة الريفية يتيمة الأبوين ، . نشأت بين أسرة في زمن ما قبل ثورة يوليو . حيث الترف والمجون . ، كما يرى الفيلم ، وقعت في حب أحد أبناء الأسر الإقطاعية . وفي دوامة هذا الحب تفقد عذريتها وحبيبها الذى تخلى عنها ،

وتنكر لها حتى أنها هاجرت إلى القاهرة لتخدم في البيوت وينتهى بها الحال إلى احتراف الدعارة - كما جاء في ملخص الفيلم - تحت اسم جديد هو دلال . وأثناء حياتها الجديدة تحدث جريمة مروعة تكون هى أول من يتهم فيها . وتساق إلى المحاكمة ويشاء القدر أن يكون القاضى هو الذئب الذى كان حبيبها فى يوم من الأيام . وأثناء المحاكمة يستيقظ ضميره ويعرض عليها الزواج ولكنها ترفض عرضه لأنه تغير عن الشخص الذى أحبته فيما قبل .. وعندما يعلن أنه لا يزال نفس الشخص تقبل الاقتران به .. وقد امتلأ فيلم حسن الإمام بجو خاص عن الراقصات والدعارة مثلها فعل مع عشرات الراقصات . ولم تكن دلال المصرية إلا صورة مكملة لشقيقة القبطية وامثال ، وبمبة كشر ، ولكن فى إطار من حدوتة العم تولستوى .

أما أحمد ياسين فقد أخرج الرواية بما يناسب جو الثمانينات . فرؤوف طالب الحقوق يحب جارتة أزهار التى تتورط معه فى علاقتهما . ويعاهاها على الزواج . ويضيف مصطفى محرم كاتب السيناريو شخصيات جديدة مثل الدكتور راشد أستاذ رؤوف فى الجامعة الذى يقوم بتشجيعه حتى يصل إلى مركز كبير فى عمله بعد تخرجه . ويتخلى رؤوف عن أزهار ويتزوج سهام إبنة راشد رغم الفارق الاجتماعى بينهما . أما أزهار فتهرب عندما يجبرها أبوها على الزواج . وتتعرف على زغلول القواد الذى يتزوجها دون أن تعلم أن ذلك من أجل إجبارها على العمل معه . ويتم القبض على المرأة فى قضية دعارة . ويفاجئ بها رؤوف الذى يقوم بالتحقيق فى القضية ويقرر مساعدتها ويستغل منصبه فيضغط على زغلول ويجعله يطلقها . وينشغل رؤوف عن عمله ومنزله ويؤجر شقة لأزهار التى يتزوج منها بعد أن عمل محامياً .. ويتفق راشد مع زغلول على تليفق تهمة مزاوله أزهار للدعارة فى منزلها انتقاماً من رؤوف . وتنجح خطته ويتم القبض على أزهار .

وقد تعمدنا أن نروى وقائع كل الأعمال الأربعة كي نكشف أبعاد المنظور العربى لأى مصدر أجنبى ، فالجدير بالذكر أن فيلمى حسن الإمام وأحمد ياسين قد أشارا إلى المصدر الأساسى للفيلم . ومع هذا لم يأخذا منه سوى القشور .



الكاتب الثانى هو فيدورد دوستويفسكى . وهو كاتب لأعماله مذاق خاص فى السينما ، حيث تنبعت السينما إلى أهمية رواياته فأخرجت فى كل الولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا والاتحاد السوفيتى . ومن بين هذه الأفلام « الأخوة كارامازوف » لريتشارد بروكس عام ١٩٥٨ . والليالى البيضاء « لفيسكونتى عام ١٩٥٧ . و « الأبله » لجورج لامبان عام ١٩٤٧ . وفى مصر مر المخرج حسام الدين مصطفى بحالة إنجاب دوستويفسكية فى منتصف السبعينات حيث أخرج ثلاثة من أفلامه دفعة واحدة بالإضافة إلى مسلسل تليفزيونى طويل عن رواية « مذلون مهانون » كما يقدم مدحت السباعى روايته « الأبله » .

أول هذه الأفلام هو « الأخوة الأعداء » عن « الأخوة كارامازوف » ، وهى رواية وجدت العديد من الطباعات والترجمات إلى اللغة العربية أكثرها مترجم عن اللغة الفرنسية . ويؤكد مجدى فهمى أن الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى قد اعتمد فى المقام الأول على الفيلم الذى أخرجه بروكس أكثر من الاعتماد على رواية « دوستويفسكى » ، لكنه يروح ويقول إن الاقتباس « من الفيلم أو من الكتاب لا ينكره أصحابه . والاعتراف بمجهودهم لا ننكره نحن . فالقصة احتفظت بخلافات أسرة تشطرها سكين اللاهى . والعابث ، الذى يغرق نفسه فى حمأة المتعة الحسية » .

وإذا كان بروكس والمخرج السوفيتى إيفان برييف قد احتفظا بالأجواء الروسية فى الفيلم اللذين تم إخراجها عن الرواية . فإن عملية تمصير كاملة قد

تمت ، كالعادة ، لشخصيات وأحداث دوستويفسكى . حيث تحول الأخوة كارامازوف إلى أبناء القرماني .. وهذا القرماني هو الأب الأكبر الذى مات مقتولاً . وجدوا رأسه محطاً بآلة صلبة ، ووجهه ملطخاً بالدماء . واتجه البحث عن القاتل بين أبنائه الأربعة : أولهم توفيق - ديمترى - الشاب الضائع الذى لم يكمل طيلة حياته عملاً واحداً جيداً . وكان دائم المواجهة مع أبيه . فقد حرمه الأب من حقه فى ميراث أمه . ثم نafسه على قلب امرأة تملكته جسداً وحسباً . أما الأخ الثانى فهو شوقى . الكاتب الذى ضل الطريق إلى الله . انه يقف على شفا الهاوية . ويكتب مقالات أدبية من منطق : « إذا لم يكن الله موجوداً فإن كل شىء مباح » .. أما الأخ الثالث فهو حمزة . الذى تأثر بأخيه ، وهو ابن غير شرعى للقرماني .. وقد أصبح أداة جيدة فى أفكار أخيه المؤلف ..

أما الأخ الرابع فهو أحمد . الإنسان الملتزم الذى يعمل مدرساً . ويشكل الاعتدال فى وسط هذه الأطراف . وتشير القرائن أن توفيق هو القاتل ويتم القبض عليه .. ويتعاطف الكثيرون مع توفيق ، فمنهم لولا حييته التى تركت الأب من أجل ابنه .. ومنهم الأخ أحمد . ثم يحدث تحول لدى الكاتب الذى يعبر عن إيمانه بالله من خلال معاناة أخيه .. « الله يعرف أنه برىء .. فقد أصبح الله موجوداً .. ولم يعد كل شىء مباح ..

والقاتل الحقيقى هو الأخ الذى أصابه صرع . الابن غير الشرعى حمزة ، وفى الفيلم الذى أخرجه بروكس استكمل المخرج رحلة إدانة ديمترى بعد أن حُكم عليه بالنفى والسجن فى سيبيريا . وتقرر حييته الرحيل معه . ثم يساعده أخوته فى الهرب قبل أن يصل إلى منفاه ..

وأعتقد أنه رغم الانتقادات التى وجهت إلى الفيلم . فإن حسام الدين مصطفى قد حاول أن يصنع عملاً له قيمته . وهو فى رأى أفضل من أعمال

كثيرة اقتبستها وشوهت السينما صورتها . وخاصة أن الفيلم لا يتزع إلى تقديم الرواية فصلاً فصلاً ، وإنما يتخذ من الرواية وفلسفتها منطلقاً لتصوير فيلم يصور حيرة الشباب والمجتمع في منتصف السبعينات .

أما رواية « الجريمة والعقاب » ، فرغم أنها أكثر صلاحية للسينما فإن الأفلام التي ظهرت مقتبسة عنها في السينما العالمية والمصرية أقل أهمية وشهرة من مثيلتها المأخوذة عن « الأخوة كارمازوف » . فقد أخرجتها السينما الأمريكية مرتين . الأولى في عام ١٩٣٥ من إخراج يوسف فون سترنبرج . والثانية في عام ١٩٥٩ من إخراج دنيس ساندروز . وفي فرنسا أخرجها جورج لامبان - الذي تخصص في إخراج روايات دوستويفسكى للسينما الفرنسية - في فيلم من بطولة جان جابان وروبير هوسين . في نفس الفترة تقريباً أي عام ١٩٥٧ قدمها المخرج إبراهيم عمارة في فيلم يحمل نفس العنوان من بطولة ماجدة وشكري سرحان وزهرة العلا . وفي عام ١٩٧٦ ، قدمها حسام الدين مصطفى تحت عنوان « سونيا والمجنون » .

وقد رجع الفيلم - الذي كتبه محمود دياب - إلى أجواء الأربعينات في القاهرة من خلال طالب فقير يدعى مختار المنزلاوى . يدرس القانون . يؤمن بقدرة الإنسان السوبرمانية في كسر الحواجز . وتحطيم القوانين الوضعية . وهو يتعرف على فتاة تدعى سونيا تتاجر في عرضها . أبوها رجل تائه دائماً في خمرته وقد قرر أن يتجاهل الصغار الذين أنجبهم ، وعلى سونيا أن تقوم بالمهمة ، وأن تحمل المسؤولية .

ومختار واقع بين عدة فكاك ، منها الفتاة التي تعاطف مع ظروفها . والمرابية التي تستغل حاجة الآخرين فيقرر أن يقتلها . وبعد الجريمة تدور مباراة بين مختار وضابط الشرطة الذي يسعى لجعله يعترف بجريمته .. وفي النهاية يقرر

الاعتراف ويذهب إلى مصيره .. وقد وقف فيلم حسام أيضًا عند اجزاء من أحداث الرواية . ولم يشأ أن يستكمل رحلة الخلاص والعقاب التي عاشها راسكولنيكوف في سجنه قبل أن يعود إلى سونيا بعد سنوات تغيرت فيها شخصية وتجربته ووجدتها في انتظاره ..

ومن الصعب تحويل رواية دوستويفسكى إلى فيلم لكثرة الخواز الداخلي وكثرة النماذج البشرية التي تحفل بها . وقد استغل الفيلم المصرى الموضوع الرئيسى للرواية ووضعها في إطار فيلمى ، ومن جديد حاول حسام الدين مصطفى أن يقف شائخًا أمام النص الأدبى الذى يتعامل معه . ولكن لكل من دوستويفسكى وحسام عالمه الخاص المنفصل .

ويقول عبد المنعم سعد في كتابه « السينما المصرية في موسم » أن دوستويفسكى قد صور حالة الانهيار الكامل للمجتمع الروسى فيقدم أبطاله وهم يسعون إلى إقامة علاقات جديدة . ومن ثم يطلق على واقعية دوستويفسكى بالواقعية التجريبية . وهو يرى أن « الواقع الاجتماعى الذى قدمه المخرج ، يتمثل في فلسفته للواقع ، وفي اختيار للحرية ككائن اجتماعى تمثل شرور المجتمع . والبعد السيكلوجى الذى تراه في الصراع بين مختار وواقع المجتمع الذى يعيش فيه ، والذى بدأ يتحدثاه منذ البداية وصولاً إلى أحداث التغير ، ثم البعد العاطفى بين مختار وسونيا وعلاقة الحب بينهما ، دون أن يتجاوزها إلى استغلال الجنس كوسيلة لإغراء الجماهير » .

أما الرواية دوستويفسكية الثالثة « المسوسون » فهي أقل حظاً في السينما ، إلا أن أندريه فايدا قدمها في عام ١٩٨٧ في فيلم هام من إنتاج فرنسا .. وقد سبقه حسام الدين مصطفى في تقديم هذه الرواية قبل ذلك بعشر سنوات . وتدور أحداث الرواية حول ، قصة حقيقية سمعها المؤلف من شقيق



عمر الشريف وفيليبين ليروى - بوليو «المسوسون» ١٩٨٧ (بولندا)



محمود عبد العزيز وحياة قنديل «الشياطين»

زوجته حول طالب روسى قتلته إحدى الجماعات الفوضوية لمجرد انسحابه من عضويتها . وقد ركز في روايته على شخصية ستيان الذى قتل الطالب . وتجمع هذه الشخصية بين التيارين الغربى الملتزم والفوضوى . وقد حاول حسام التركيز على هذه الفوضوية من خلال جمعية إرهابية تضم مجموعة من الشباب ينقادون إلى زعيمهم . وهذه الجمعية لا تعرف لنفسها خطأ . يرتدى زعيم الجماعة فوق رأسه قبعة ونظارة سوداء على عينيه . وهو أشبه بجيمس بوند . فهو يعرف كل شىء . ويدبر كل شىء باتقان . ويهدد من يريد الانسحاب . يحمل في رأسه أفكارًا لا هوية لها . وكل همه هو قتل بعض الباشاوات . أما الطالب الشاب المتمرد - ايفانوف فيتحول في الفيلم العربى إلى « نبيل » من أبناء العائلة الحاكمة ، وهو يكن صداقة طيبة لزعيم الإرهابيين . كما أنه يكن مشاعر طيبة لأبناء عشيرته من الأمراء . ويتزوج من الخادمة التى تربت في قصره . ثم يتركها ، ويغرى زوجة صديقه التى تهجر زوجها من أجله . وتتابع الأحداث بشكل مأساوى . حيث تحول الإرهابيون إلى سفاكين لأنفسهم .

ويرى سامى السلامونى فى مقال له حول هذا الفيلم أن محمود دياب وحسام الدين مصطفى « قد نقلوا من رواية دوستويفسكى بعض الملامح (الخارجية) لشخصيات الشبان الأربعة « المهوسين » و « المسوسين » الذين ركبتهم الشياطين . وهى شياطين مفهومة تمامًا فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة « عن ظروف القيصرية وقت كتابة الرواية عام ١٨٧٠ . ولكنها شياطين غير مفهومة فى هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب !

وتؤكد درية شرف الدين فى مجلة روز اليوسف أنه « بعد مشاهدة الفيلم وقراءة الرواية ، يتأكد أنه قد تم نوع من التعامل السطحى فى تقديم هذا الفيلم . فهل كان هذا التعامل مع رواية دوستويفسكى مسئولية كاتب السيناريو ؟

أو في تعامل المخرج مع النص المعد عنها والذي قدمه كاتب السيناريو ، وهذه مسئولية المخرج ؟ وأيا كان الحال فالمسئولية مشتركة بين محمود دياب وحسام الدين مصطفى .

وبعيداً عن حسام الدين مصطفى ، فإن مدحت السباعي قد مر أيضاً بحالة إعجاب سينمائية دوستوفسكية حيث استلهم بعضاً من أحداث « الجريمة والعقاب » ، في فيلمه « فقراء لا يدخلون الجنة » فهناك طالب الحقوق الذي يتقلب بين العديد من المهن ، ويتهى به الأمر أن يقتل صاحب العمارة الذي اعتدى على جارته التي يحبها مستغلاً حاجتها ، ثم يتم التحقيق معه ، ويعترف في النهاية .. أما فيلم « الجريح » فهو محاولة جريئة للاقترب من رواية « الأبله » التي لم يجسر أحد على الاقتراب منها سوى جورج لامبان في فرنسا .. ولذا جاء الفيلم فاتراً تقليدياً من خلال الإضافات السينمائية التي تمت بالنسبة له . فهناك ابن الباشا القديم الذي سافر إلى أوروبا لسنوات من أجل العلاج . ويعود إلى قريته فقيراً في حال يرثى له .. لكنه يكتشف أن هناك أرضاً يملكها قد انتزعها مستغلون ، ومن هنا تدور أحداث الفيلم .

وفي عام ١٩٧٧ اقتبس مصطفى محرم سيناريو فيلم « مع سبق الإصرار » عن رواية « الزوج الخالد » لدوستوفسكي ، وقام بإخراج الفيلم أشرف فهمي حول القاضى الذى يكتشف فجأة أن له ابنة من إحدى علاقاته القديمة .. ويحيئه الأب - بالاسم - كى يخبره أن زوجته قد ماتت . وأن ابنته فى انتظاره . ويكون هذا الحدث سبباً فى قلب حياة القاضى .. أما الناقد عزت معوض فقد نشر مقالاً فى مجلة الكواكب أكد فيه أن الروائى اسماعيل ولى الدين قد اقتبس أحداث روايته « بيت القاضى » عن رواية « نهر الحياة » للكاتب الروسى الكسندر كوبرين ، وبالتالى فإن الفيلم الذى أخرجه أحمد السبعواوى عن الرواية هو بالتبعية مقتبس .

ومن المسرح الروسى قدمت السينما ثلاثة أفلام عن مسرحية « المفتش العام » لنيكولاى جوجول : الأول هو « المفتش العام » من إخراج حلمى رفلة وبطولة اسماعيل ياسين ١٩٥٧ ، ثم « الرجل المناسب » لحلمى رفلة عام ١٩٧٠ ، أما الفيلم الثالث فهو « إلى ضحكك على الشياطين » لناصر حسين عام ١٩٨١ . وهى كلها أفلام لا ترقى الى مستوى النصوص الأجنبية المأخوذة عنها .. أما فيلم « وداعا يا ولدى » لتيسير عبود عام ١٩٨٦ فقد كُتب على أفيشاته أنه مقتبس عن رواية « ترأس بولبا » لجوجول . والفيلم بعيد تماما عن الرواية التى كتبها الكاتب الروسى . وكذلك هى بعيدة عن الفيلم الأمريكى الذى أخرجه جاك لى طومسون عام ١٩٦٣ .. وهذا بمثابة نكته موضوع الاقتباس .. أو فلنقل الاقتباس لمجرد الشبهة .

المصادر الألمانية فى السينما المصرية

زحف الأدب الألمانى إلقديم والحديث - على السواء - الى السينما العالمية الغير ناطقة باللغة الألمانية ، وجد مكانا مرموقا بين مختلف الآداب الأخرى التى اهتمت بالأدب الانسانى . ومن الغريب أن بعض الأدب الألمانى قد تم إنتاجه خارج المانيا فى نفس الوقت الذى لم ينتج داخل المانيا نفسها ، مثل بعض روايات توماس من " ، وكافكا ، واريك ريمارك ، وفردريش درينهارت .

وقد نطق الأدب الألمانى من ضمن ما نطق من لغات - فى السينما - باللغة العربية عندما وجد بعض السينمائيين العرب فى نصوص المانية مرتعا خصبا يمكن اقتباسه وتصويره داخل البيئة العربية ، وشهد الأدب الألمانى المقتبس الى السينما العربية حالة غريبة من التحول لم يشهدها عندما نطق باللغات الأوروبية الأخرى . فبينما دارت أحداث وروايات مثل « الموت فى فينيسيا » و « الجبل السحري » و « كل شىء هادىء فى الميدان الغربى » و « القضية » - سينمائيا - فى نفس الأماكن التى تخيلها كل من توماس من وريمارك وكافكا ، فإن الروايات والمسرحيات التى تم اقتباسها الى السينما العربية قد تحولت إلى حواريت جديدة ليست بينها وبين العمل الأصيل سوى مايمكن تسميته بالحدوة .

قام صناع هذه الأفلام العربية بنقل الأجواء ، فى هذه الأعمال الى البيئة العربية ، وذلك مثلما حدث عندما اقتبست هذه السينما روايات وأفلاما عن مصادر عالمية متعددة ، وعلى رأسها السينما الأمريكية والأدب الفرنسى والأدب الروسى ومسرحيات شكسبير .

وبالنظر الى العلاقة بين السينما العربية والمصادر الألمانية ، سنجد لها محدودة للغاية قياسا الى المصادر الأمريكية . على سبيل المثال ، فإن المصادر الألمانية التي اعتمدت عليها هذه السينما لا تتجاوز أصابع اليد واحدة . والغريب أن أكثر الأفلام المستمدة من هذه المصادر لا ترقى بأى حال للمصدر الأصلي .

أهم المصادر الألمانية التي تنبه اليها السينمائيون العرب هي « فاوست » لجوته ، ومسرحية « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينمات ، ثم روايتي « رسالة من مجهولة » و « جنون الحب » لستيفان زفايج .

لم تجذب أسطورة ألمانية خيال الأدباء والسينمائيين في العالم أجمع قدر ما جذبت أسطورة الدكتور فاوست . ذلك الطبيب النابغ الذى باع روحه للشيطان مفستوفيلس . وذلك مقابل منحة الشباب والحيوية والقدرة على الجاذبية . ولعلنا جميعا هذا الفاوست شئنا أم أبينا ، رغبتنا أم اعترضنا . ومن هنا تجيء أهمية هذا العمل . وأصل هذه الأسطورة غامض . ولكن أساسها حياة علامة يدعى الدكتور يوهان فاوست عاش في ألمانيا عام ١٥٤١ ، وفي ملامح هذه الأسطورة وجد الأدباء منهلاً لا ينضب . فقد قدمها كريستوفر مارلو في مسرحية عام ١٥٩٣ . وعالجها الشاعر الألماني جوته في مسرحيته الشهيرة « فاوست » المصاغة شعراً في جزئين صدرتا بين عامي ١٨٠٨ و ١٨٣١ . ثم أعاد توماس من كتابتها في رواية تحمل عنوان « دكتور فاوستس » حولها الممثل والمخرج ريتشارد بيرتون إلى فيلم من إخراج عام ١٩٦٨ .

وعلاقة السينما بهذه الأسطورة وطيدة للغاية ويصعب حصر عدد المرات التي قدمتها السينما في شتى الأنحاء بالعالم . إلا أن أول من قدمها هو جورج ميليه عام ١٨٩٧ . ثم قام عام ١٩٠٣ بإعادة إنتاجها . وفي فرنسا قدمها رينيه كلير في فيلم ، فضلاً عن فيلم « مورناو » الشهير الذى أخرجه عام ١٩٢٢ .



« الملاك الأزرق » مع مارلين ديتريش



« عالم وعالمه » بين محمود ياسين ونادية الجندی

وقدمتها السينما الإنجليزية عام ١٩٦٧ فى فيلم يحمل عنوان : BEDZELD بطولة راكيل والش وإخراج ستانلى دونن .

فاوست هو آدم كل عصر . فبعد أن يتم الحوار بين الله والشيطان مفستوفليس يقوم هذا الأخير بإغراء الدكتور فاوست بأن يعقد معه اتفاقاً يبيعه روحه مقابل منحه الكثير من متاع الدنيا فيجعله يحب أوروبا كى يتمكن من الوصول إلى دوقه بارما التى يحبها ، ثم يجعل مرجريت - الفتاة البريئة ذات الجداول الطويلة - تهيم به فيجذبها معه إلى طريق الزلة الكبرى .

هذه هى الخطوط العامة لحكاية فاوست . ولكن كيف استمدت السينما المصرية ثلاثة أفلام هى : « سفير جهنم » ١٩٤٥ ليوسف وهبى ، و « موعد مع إبليس » لكامل التلمسانى عام ١٩٥٥ و « المرأة التى غلبت الشيطان » ١٩٧٢ ليحىى العلمى . من الواضح إذن أن فاوست وشيطانه قد ارتديا الشوب العصرى فى السينما المصرية إلا أنه ظل مصاغاً بأجواء أسطورية فانتازية من خلال ذلك الاتفاق الأزل الذى تم التوقيع عليه بين الشيطان والإنسان . وهذا الشيطان - فى هذه الأفلام الثلاثة - مجسد فى ثوب آدمى . يوسف وهبى ، محمود المليجى ، وعادل أدهم ، لكن شخصية الشيطان التى جسدها يوسف وهبى فى « سفير جهنم » أقرب إلى مفستوفيليس من الفيلمين الآخرين . فهو إبليس القادم من جهنم إلى الأرض كى يُوقع أسرة فقيرة فى الخطيئة . هذه الأسرة التى يمتلك أفرادها مقومات السقوط فى أحضان الشيطان .

فالأب رجل عجوز - فؤاد شفيق - حط عليه الزمن وأنهكه وجعد له ملامحه ، وزوجته الشمطاء - فردوس محمد - التى تجيد ضرب زوجها وإهانته . تعيش هذه الأسرة فى إملاق شديد . هناك ضغوط خاصة تدفع الزوجين إلى القبول بشروط الشيطان ، الذى يعيدهما إلى سن الشباب فيرتبط الأب بفتاة صغيرة يهيم بها حباً . وتنحرف الزوجة ، وينحدر الأبناء نحو الجريمة . ويجد



إميل ياننجز في « فاوست » مورناو ١٩٢٦



المرأة التي غلبت الشيطان • بين عبد الوارث عمر ونعمت مختار

الشيطان نفسه قد حقق أهدافه الواحد تلو الآخر في سقوط حلفائه في الرذيلة ، حتى تنهدم الأسرة ولا تجد أى خلاص من الشر الذى أوقعته نفوسها فيها .

كما يتحول الدكتور فاوست أيضًا إلى نموذج عائلى في فيلم « موعِد مع إبليس » باعتبار أن شروره قد انعكست على كل أفراد الأسرة . فإذا كانت مسرحية جوته قد أكدت على الرجل الوحيد الذى يسقط برغبته في الرذيلة ، فإن يوسف وهبى والتلمسانى يقدمان فاوست في عائلة . مؤكدًا أننا لسنا جميعا سوى فاوست سواء في شكل فردى أو جماعى ، بشرط أن تكون هناك الدوافع التى تدفع أصحابها إلى توقيع العقد مع مفسو . وهناك فتاة بريئة هى ليلي فوزى لكنها ليست مرجريت ، بل هى الابنة التى تصر على الزواج رغماً عن رغبة والديها . والتشابه هنا بين خطوط الأسطورة وبين الفيلم أن مفسو يحقق في انتصار الشيطان سقوط الإنسان في هوة لا مخرج منها ، ويصبح الاتفاق مع إبليس بمثابة حلم طوبوى عابر ذى نهاية كابوسية واقعية .

يتحول هذا الفاوست إلى امرأة في فيلم « المرأة التى غلبت الشيطان » ليحيى العلمى ، والمأخوذ عن مسرحية لتوفيق الحكيم بنفس العنوان ، المرأة هنا أيضًا عجوز دميم تدعى شفيقة - نعمت مختار - مشوهة حذاء . تتطلع فجأة إلى عالم الملذات من خلال عملها في منزل راقصة . وترى هناك الصحفى محمود الذى تعجب به ، المرأة هنا على استعداد أن توقع عقداً بالدم مع الشيطان من أجل أن تصبح امرأة مرغوب فيها . لذا فإنها تقبل أن توقع العقد الأزل مع أدهم آخر سلالة الشياطين .

ففى ليلة زفاف الصحفى الذى أحبته إلى النجمة اللامعة (شمس البارودى) تملكها الغيرة وتقذف العروس بكوب الشراب . فيلقون بها في خارج المنزل حتى تترامى الصحراء أمامها . وهناك توقع عقداً مع الشيطان طوله عشر سنوات تذهب بعدها روحها إلى الجحيم لكنها لا تذهب إلى الجحيم ، فالمرأة

تتوب إلى الله وتذهب إلى الأراضى الحجازية ، وتستطيع الانتصار على الشيطان من خلال قوة إيمانها .

وإذا كان فاوست قد أصبح امرأة عند يحيى العلمى ، فإن مرجريت هنا هى رجل طاهر - محمود الصحفى - تدفعه شففته على المرأة أن تسعى إلى الانتقام منه ، فتسبب فى فصله من عمله ، وخراب بيته حتى الانتحار .

المسرحية الثانية الألمانية هى « زيارة السيدة العجوز » لفردريش درينبات التى كتبها عام ١٩٥٥ ، وعرضت لأول مرة على مسرح زيورخ عام ١٩٥٦ . وقد وجدت هذه المسرحية طريقها إلى السينما العالمية ، فأنجتها السينما الأجنبية عام ١٩٦٤ فى فيلم من توزيع شركة فوكس وإخراج برنارد فيكى ، وهى المسرحية المدللة لدرينبات التى وجدت طريقها إلى القارىء العربى كنص مسرحى مترجم ، فضلا عن العديد من العروض كان آخرها « الزيارة انتهت » لبهجت قمر عام ١٩٨٥ ، كما شاهد هذا المتفرج الفيلم الذى قام ببطولته أنطونى كوين وأنجريد برجهان وإيرينا ديميش ، ورغم أن الفيلم إنتاج أمريكى فإن الكثيرين من العاملين به من الألمان .

تدور المسرحية من خلال المليونيرة كارلا التى تعود بعد غيبة طويلة إلى قريتها سعيًا وراء الانتقام من حبيبها القديم سيرج الذى غرر بها ، وتخلى عنها ، وكان سببًا فى طردها من مسقط رأسها معدمة فقيرة ، وتتزوج من ابنة البقال ، لقد عادت لتعرض على أهل القرية مبالغ من المال . سعيًا وراء المطالبة برأس سيرج . ويستجيب أهل القرية لمطالب العجوز الأقرب إلى دمية متهالكة فيعدمون سيرج ، ويضعونه فى تابوت ترحل به المرأة . وقد وضع فيكى نهاية مخالفة فى فيلمه حين رفضت المرأة أن يتم إعدام حبيبها القديم بعد أن أحيا سكان القرية قانونا قديما لمحاكمة سيرج وتعلن لحبيبها القديم أنها قررت العفو عنه . ثم تعلن أن الزيارة قد انتهت .

وقد بدأ فيلم فيكى - تدور أحداثه أثناء الحرب العالمية - فى اللحظة التى تنزل فيها كارلا من القطار فى القرية الصغيرة بعد أن شدت فرملة القطار لتوقفه وتنزل منه ، لقد جاءت بعد عشرين عاما ، ونفهم بعد ذلك حكايتها القديمة مع سيرج ، إلا أن فيلم تيسير عبود « ساعود بلا دموع » ١٩٨١ ، يبدأ من الماضى مضيفاً الكثير من الأحداث التى ليست لها أى علاقة بحكاية سيرج وكارلا ، فيتتبع أشخاصاً عديدين ، ويغرق نصف الفيلم الأول فى حكاية البنت هند التى غرر بها شاب ، وتزوج رغماً عنه بدافع من أسرته ابنة رجل ثرى ، ثم يهتم الفيلم بتفاصيل حول كيف جاءت هند بالنقود ، فبينما نعرف من الحوار أن العجوز قد تزوجت ثرياً ورثت عنه الكثير ، فإن هند تمارس الهوى وتتزوج من الهلباوى الثرى ، وهى تسعى للانتقام من الرجل الذى غرر بها . وإذا كانت العجوز فى مسرحية درينات قد أصبحت هيكلاً إنسانياً فإن إنجريد برجمان بدت جميلة بعيدة عن الكهولة ، بينما ظهرت مديحة كامل فى أزهى مرحلة من عمرها ، اذا فالفيلم العربى اختصر فترة غياب المرأة إلى أعوام قليلة .

وإذا كانت كارلا قد عادت لتتقم من سيرج وحده ، فإن هند عادت لتتقم من حبيبها وأبيه ، ونرى هنا كيف أن أموال المرأة استطاعت أن تغير من نفوس أهل القرية ، فبعد أن أعدموا سيرج فى مسرحية درينات ، وكادوا أن يفعلوا ذلك فى فيلم برنارد فيكى ، فإن النيران تأتى على الفيلا التى تحاصر كل من الأب والابن وهند أيضاً .. هكذا جاءت البداية والنهاية مختلفتين تماماً . فيجب أن تكون هناك حكاية ، ويجب أن تكون هناك توابع لهذه الحكاية .

ويقول الناقد مجدى فهمى فى حديثه عن هذا الفيلم : « ليست فى مصر بلدة يمكن أن تشتريها امرأة بها . وإذا كان المؤلف قد وجد مثل هذه البلدة فيما وراء جبال الألب . فهى من الصعب أن توجد فى مصر ، فهل يعقل أن يحرق أهل البلدة الفيلا ، بأصحابها ، لمجرد أن بائعة هوى وزعت عليهم اللحم مجاناً ، ثم قالت أنها ستهبهم المال الحرام ! ؟ » .



لويس جوردان وجوان فونتين في « رسالة من مجهولة »



فريد الأطرش

والواضح هنا إذن أن السينما العربية قد أخذت حكاية المرأة التي تشتري ذمم الآخرين بنقودها وقامت بنسج عشرات الحكايات وأضافت تفاصيل عديدة ، وحسب رأيي فإن فيلم برنارد فيكي أكثر قيمة وأهمية من مسرحية درينيات نفسها ، فقد استطاعت المرأة أن تتقم من حبيبها وأن تعدمه على أيدي أبناء القرية الذين باعوه من أجل بضع دريهمات ، أما في فيلم فيكي فقد رأينا العجوز تصفح عن سيرج في اللحظة الأخيرة وهي تردد أنها ستتركه يعيش بين قوم كادو أن يقتلوه من أجل بضعة دولارات ، ولذا فإنه سيصحو كل يوم لتلقى عيناه بهؤلاء الناس . يشترون منه ويبيعهم ، ولذا فإن زيارة المرأة لم تنته قط ، بل سوف تمتد إلى أمد طويل ، بينما استراح جسد سيرج في التابوت الذي حملته كارلا في نهاية المسرحية ورحلت عن القرية .

والمصدر الثالث الذي اقتبست منه السينما العربية هو الأديب النمساوي ستيفان زفايج وهو كاتب مقروء في عالمنا العربي ، حيث وجدت أعماله طريقها إلى القارئ من خلال الترجمة ، وخاصة « حذار من الشفقة » ، و « ٢٤ ساعة من حياة امرأة » ، و « جنون الحب » ، و « رسالة من مجهولة » ، و « فيراتا » .

وقد وجدت بعض أعمال زفايج طريقها إلى السينما العالمية مثل « ٢٤ ساعة من حياة امرأة » و « حذار من الشفقة » و « جنون الحب » التي اقتبستها السينما المصرية في فيلم أخرجه نادر جلال عام ١٩٧٧ ، أما « رسالة من امرأة مجهولة » فقد اقتبسها صلاح أبو سيف عام ١٩٦٢ في فيلم من بطولة فريد الأطرش ولبنى عبد العزيز .

وتدور رواية زفايج من خلال شخصين فقط . المؤلف المشهور وامرأة تكتب رسالة طويلة إلى هذا الرجل الذي أحبته دون أن يدري عنها شيئاً ، رغم أنه ضاجعها ذات ليلة على أنها ابنة هوى . إنها بالنسبة له مجرد جسد بلا روح مثل كل النساء اللاتي تعرف عليهن . والرواية بأكملها عبارة عن رسالة ترسلها

المرأة إلى حبيبها الذى لا يتذكرها . لقد عاد إلى منزله ليلة عيد ميلاده ليجد مظلوماً كبيراً من امرأة اعتادت أن ترسل له باقة زهور فى كل عيد ميلاده ، ويقرأ الرسالة الطويلة التى تتحدث فيها المرأة عن حبها من طرف واحد . وكم أحبته وقرأت له ، كم جالسها دون أن يعرف . حتى فى ليلة حبهما الوحيدة التى أثمرت طفلاً تخبره فى نهاية الرسالة أنه قد مات ، وأنها سوف تلحق بابنها بعد أن تنتهى من تسطير الرسالة . وبالفعل يشعر الكاتب أن ريجاً باردة تهب من النافذة عندما ينتهى من قراءة رسالة المرأة المجهولة .

ومن قبيل المغامرة أن يقوم مخرج فى سينما تجارية بإنتاج مثل هذا الفيلم ، فالأحداث قليلة والشخصيات محدودة ، ولذا فإن صلاح أبو سيف فكر أن يستعوض عن هذا القصور فى رواية زفايج كى تصلح للسينما ليسند بطولتها إلى فريد الأطرش . والحق أن لبنى عبد العزيز أو المرأة المجهولة هى التى حملت لواء الفيلم ، فهى التى سطرت رسالتها الطويلة إلى حبيبها المطرب المشهور ليلة عيد ميلاده لتخبره أن ابنه قد صدمته سيارة نقل .

وبصرف النظر عن التفاصيل الدقيقة بين الرواية الألمانية والفيلم العربى فإن الخطوط العامة للحدث متشابهة ، وإذا كان المخرج الإيطالى لوكينو فيسكونتى قد غير من وظيفة بطل رواية « الموت فى فينسيا » لتوماس من . فجعله موسيقياً ، وكان يقصد به الموسيقار جوستاف مالر . فإن « أبو سيف » قد جعل بطل فيلمه مشهوراً بحكم عمله ، فهو رجل تلتفت المعجبات حوله . متعدد العلاقات النسائية ، يرى فى المرأة التى أحبته وأنجبت منه طفلاً ، شبحاً سرعان ما يتلاشى لدرجة أنه لا يتذكر ملامح الوجه عندما يحاول استعادته بعد قراءته الخطاب .

ورواية زفايج تمثل حالة حب يائس دام من طرف واحد ، وكذلك حكاية المرأة التى وهبت حياتها لخيال رجل ماثل أمامها . فرفضت زيجات عديدة من

أجله ، ويتتهى الفيلم العربى على طريقة حواريت التبات والنبات . والغريب أن صلاح أبو سيف يرى فى هذا الفيلم تجربة ينقصها النضوج . رغم أن خاماة حدوتة رائعة صاغها زفايج وكانت خيوطها حيدة بين أنامله ، وكان يمكنه أن يصنع من نسيجها عملاً متكاملًا .

راحت السينما المصرية تنقب دومًا عن حواريت جديدة ومألوفة تناسب موضوعاتها شتى المصادر العالمية . وقد اخترنا أن نتحدث فى هذا الفصل عن المصادر الإيطالية واليونانية والسويدية والأسبانية فى السينما المصرية .. وهى مصادر قليلة قياسًا إلى المصادر الأمريكية مثلاً ، أو حتى الروسية .

وعليه فإن بعض المصادر غير الأمريكية للسينما المصرية هى فى الواقع أمريكية . وذلك أن السينمائيين المصريين لم يتبهاوا إليها إلا من خلال الصبغة الأمريكية فى مصادرها .. وقد اخترنا أن نبدأ الحديث فى هذا الفصل عن هذه الظاهرة من خلال فيلم « امرأة عاشقة » لأشرف فهمى المأخوذ عن فيلم « فيدرا » لجول داسان عام ١٩٦٢ . وهو بدوره معالجة عصرية لفيدرا سوفوكليس وراسين .. كما أن فيلم « حبيتى » لهنرى بركات أقرب إلى الفيلم الأمريكى « صغبرى » المأخوذ عن رواية للمجرى جابور فالازى .. ونفس الشىء بالنسبة لفيلم « آه يابلد آه » لحسين كمال المأخوذ عن فيلم « زوربا » لمايكل كوكاينيس عام ١٩٦٤ ، وهو فيلم أمريكى الإنتاج عن رواية يونانية للكاتب كازنتزاكيس .

ورواية « دمعة وابتسامة » لجابور فالازى نشرت فى روايات الجيب باللغة العربية عدة مرات ، وقام بالبطولة السينمائية كل من الألمانين هورست بوشولز ورومى شنايدر عام ١٩٥٩ . وتدور الرواية كلها حول علاقة حب بين رجل وامرأة . الرجل يبحث عن كل ما هو حسى : المال والشهوة والجنس . أما المرأة التى يلتقى بها فى الحديقة أول مرة فهى مثالية طوبوية . سعيدة بما تقرأ



«ميسر» في تاريخ عائلة وعميد ماسي

ورومانسية العواطف والتفكير . ولذا فإنها غارقة في خيالاتها . تكذب على حبيبها العديد من الكذبات من أجل أن يعرف أنها من أسرة موسرة .. رغم أنها ليست إلا بائعة بسيطة تعمل في مكتبة تعيش على راتبها الصغير ..

ورغم هذه الكذبات إلا أن الرجل يحبها ، ويسعى الى الزواج منها . ولكن حادث سيارة يختطف من الاثنين السعادة المنتظرة .. وتموت الفتاة . وقد صرح عبد الحى أديب أنه اعتمد في كتابة هذا الفيلم على رواية فالازى . ووجد أنه لا يمكن أن يضيف أحداثا أو ي حذف أخرى وإلا فقد العمل قيمته . ويقول : «النهاية موجودة في القصة الحقيقية ، فأنا لم أضف شيئا لصلب موضوع القصة ، بل إنى حذفت الجزء الذى ما بعد الموت . وهو عدم تصديق البطل لموت البطلة ومطاردته لفتاة شبيهة لحبيبته ، اعتقادا منه أن حبيبته لم تمت بعد . فموت البطلة في القصة هى الخاتمة الحقيقية التى كتبها جابور فالازى المؤلف المجرى للقصة »

أما التجربة الثانية « امرأة عاشقة » عام ١٩٧٤ ، فهى تجربة قريبة ومقتبسة مباشرة من فيلم جول داسان المخرج الفرنسى الأصل . وقد قام ببطولة الفيلم أنتونى بيركنز (أمريكى) ، وميلينا ميركورى (يونانية) ورالف فالونه (ايطالى) أما الفيلم المصرى فقد قام ببطولته كل من شادية ومحمود مرسى وحسين فهمى فى دور الطالب الذى يتقل للإقامة مع أبيه رجل الأعمال الكبير وزوجة أبيه بالقاهرة ، بعد وفاة أمه ، وذلك تحت إلهام أبيه . تحاول لى منذ البداية استمالة أحمد إليها والتودد له . ولكنه يعاملها بجفاء . ويحاول أبوه أن يدفعه للزواج من ميرفت ابنة أحد رجال الأعمال . وتتكرر سهراتهم . وعندما يفاتحه الأب فى موضوع الخطبة يعود الابن إلى الاسكندرية .. ولكن الأب يستطيع أن يقنعه بالعودة الى المنزل .. وتشعر لى بالفراغ لانشغال زوجها عنها بصفقات العمل فتجد فى صحبة أحمد ما يخفف عنها هذا الفراغ . وخاصة بعد أن يسافر الزوج إلى الخارج ، وتنمو بينها عاطفة . ولذلك يوافق الابن على الزواج من ميرفت .



« زوربا اليوناني » مع أنتوني كوين



« آه يا بلد آه » فريد شوقي ونجدة كاريوكا

ولكنه لا يستطيع الاستمرار في الخطبة لتعلقه الشديد بزوجة أبيه . ويفسخ الخطبة
وتسافر ليلي لإقناعه ، بناء على طلب أبيه ، بالعودة . ويتقابلان على الشاطئ
ويمارسان الحب . وعندما تفيق لؤلؤ ما فعلته تقود سيارتها وتتحرر لتضع نهاية
لهذا الحب المحرم .

والفيلم صورة طبق الأصل من فيلم داسان . عدا تفاصيل بسيطة . منها
أن الذى انتحر فى السيارة هو الابن . أما الزوجة فى الفيلم الأمريكى فقد تناولت
سما . ولم ينس داسان أنه استمد فيلمه عن تراجيديا إغريقية فملاً النهاية
بالنائحات .. وقد خلا الفيلم المصرى من هذه الأجواء تماماً ، سوى من خلال
أغنية فردية بعنوان « قدرى » كتعبير مُركز لانتصار القدر فى قضية حب محال ..

أما الفيلم الثالث « آه يابلد آه » فهو مأخوذ مباشرة عن فيلم « زوربا »
وليس عن الرواية .. وبدا مدى اهتمام فريد شوقى إن يعيد تجسيد شخصية
انتونى كوين فى هذا الفيلم ، وقد اختار الفيلم تيمة الإنسان البسيط زوربا فى
مواجهة أمور الحياة .. فهو شخص يعيش على السجية .. أما الشخصية
الرئيسية فى فيلم حسين كمال فهو الحاج رضوان . رجل كل الموائد السياسية .
منذ عهد الملك فاروق وحتى الحزب الوطنى . ولا بد لهذا الرجل أن يكون مستغلاً
، يمالئ الحكومة ويداهنها ويتمسح فى الدين ، ويطمع فى امتلاك أرض القرية
التي يعمل عمدة لها . سواء فى أرضها الخضراء . أو فى نساؤها الجميلات . وهو
يسعى الى أن يشتري أرض مجدى - لعب دوره حسين فهمى - الذى جاء الى
القرية من أجل التخلص من الأرض التي ورثها عن أبيه تأهباً إلى الرحيل خارج
البلاد .

وفى القرية يقابل مجدى رجلاً يعيش على هامش المجتمع يساعده فى رحلته
لبيع الأرض . وهو رجل ذو ماضٍ سياسى يجتر من ماضيه ذكريات النضال مع
راقصة عجوز تدعى البرنسيصة .

وقد استطاع زوربا أن يغير من مواقف الشاب الذى جاء من أجل بيع قطعة من الأرض . حين اقترح عليه إنشاء مبنى بجوار النهر . وعندما تهدم المبنى وقفا يرقصان للهزيمة ، كما هو المفروض أن يرقصا للنصر . وفى القرية تعرف الشاب على أرملة . وكانت هذه العلاقة سببا فى إفساد الكثير من المخططات ، وهناك مشاهد متعددة فى فيلم كوكاينيس لا يمكن للعين ان تنساها مثل استيلاء سيدات القرية على عجوز كريتيه ماتت لتوها . وانهار السد . ومشاهد محاصرة منزل الأرملة وحرقه . ثم رقصة زوربا الشهيرة بالقرب من شاطئ البحر .

والعلاقة قوية بين أيوب ومجدى . وهو يساعده على المطالبة بحقه فى الأرض المنهوبة ولكنه لا يؤيد كثيرا فكرة البقاء . فالخلاف أساسا على سعر الأرض . حيث يريد الحاج رضوان دفع مبلغ بخس . ويريد أيوب مبلغا أكبر . أى أن فكرة البقاء من أجل الأرض غير مطروحة هنا ، وهناك علاقة حب تنمو بين مجدى وفتاة حسنة هى فريدة التى تعلن مواقفها متصلة ضد رضوان .. والشخصية الدرامية المقابلة لرضوان غير موجودة فى فيلم كوكاينيس .. ومن هنا ندرك أى تغير حدث فى فيلم حسين كمال .

وقد استطاع أيوب أن يعطى أملا فى الغد من خلال بقاء مجدى بالقرية يزرع الأرض ويحراثها . وهو يفعل ذلك إيمانا بأيوب أكثر من إيمانه بفكرة علاقة الإنسان بالأرض . وفى الفيلم اليونانى الأمريكى ذهب زوربا وصديقه إلى شاطئ البحر يغنيان ويرقصان وكأن شيئا بذى بال لم يحدث . وهناك تأكيد من كاتب السيناريو على الاستعانة بفيلم زوربا . مثل مشهد خروج أبناء القرية ضد فريدة بتهمة إيواء رجل عندها . وفى فيلم كوكاينيس حاصر رجال القرية البيت وأحرقوه . واذكر أن حسين كمال قد سبق أن استعار نفس المشهد فى فيلمه

«البوسطجى» عندما حاصر أبناء القرية امرأة غازية - سهير المرشدى - وحرقوا منزلها .

هذه هى أبرز الأفلام الأمريكية ذوات الأصول الأوروبية التى تم اقتباسها عن المصدر الأمريكى فى المقام الأول .. وكما سبق أن قلنا فإن السينما فى مصر راحت تبحث عن مصادرها المتعددة فى شتى أنحاء العالم . وبالنسبة للمصادر الإيطالية فقد تم اقتباس العديد من المسرحيات فى المقام الأول .. مثل مسرحية « فيلومينا ماتوراتو » لإدوارد دى فيليبو التى قدمت تحت اسم « تزوير فى أوراق رسمية » ليحيى العلمى ١٩٨٤ مع إحداث الكثير من التغيرات ، على أحداث المسرحية . وعن نفس الكاتب قدم لأحمد فؤاد فيلمه « ٤ : ٢ : ٤ » عن مسرحية تحمل اسم « الوريث » ، وعن أوبرا « عائدة » قدم أحمد بدرخان معالجة معاصرة تحت نفس الاسم عام ١٩٤١ قامت ببطولتها أم كلثوم .. وليس هناك تقارب قط بين العاملين سوى الاسم وخيط خفيف جدًا من الحدودية .. إذ لا يمكن أن يتم تصوير الأجواء التاريخية فى فيلم مصرى .. حيث ابتعدت هذه السينما دائماً عن تاريخ وطنها العتيد .. وعن رواية « المرحوم ماتيا باسكال » قدم حسن الصيفى فيلمه « نوع من النساء » .. وهذه المعلومة استقيناهما من كاتب السيناريو مصطفى محرم . ورغم ذلك فالعلاقة أيضاً واهية بين الفيلم والرواية الإيطالية .

ورغم أن هناك بعض التقارب بين السينما المصرية والإيطالية خاصة ما يتعلق بالواقعية الاجتماعية ، فإن السينما المصرية لم تنظر قط إلى هذه السينما .. سوى فى أفلام قليلة نذكر منها فيلم واحد فقط هو « زهرة عباد الشمس » Sun Flowre لفيتوريو دى سيكا عام ١٩٦٨ وهو من أواخر أعمال المخرج . وكان قد ابتعد فى تلك الفترة عن الواقعية التى بدأ حياته بها . وقد اقتبس المخرج على عبد الخالق هذا الفيلم تحت اسم « وضاع حبيبى هناك » عام ١٩٧٩ .



« زهرة عباد الشمس » بين صوفيا لورين ومارشيللو ماسترويانى



« وضاع حبي هناك » بين عفاف شعيب وحسين فهمى

وتدور أحداث الفيلم الإيطالى إبان وقائع الحرب العالمية الثانية بين زوجين سعيدين ، يسافر الزوج إلى الجبهة السوفيتية . وبعد إنتهاء الحرب تسافر الزوجة - صوفيا لورين - بحثاً عنه وسط حقول زهرة عباد الشمس ، حيث تجده قد تزوج من امرأة سوفيتية أنقذته من موت محقق ، وكان قد فقد الذاكرة فى إحدى العمليات العسكرية .. وتقرر الزوجة أن تعود إلى بلادها وحيدة .. وفى ليلة الرحيل يحضر إليها زوجها فى الفندق ويقضى معها وقتاً جميلاً قبل أن تقرر العودة إلى بلادها .

وفى فيلم على عبد الخالق راحت نادية - عفاف شعيب - الزهرة الرقيقة .. تتبع شمسها أينما ذهبت .. انها تبحث عنها مهما غابت . ظلت تنتظر زوجها سنوات . ولم يعد من الحرب . فهى لم تنس قط الأيام الحلوة التى عاشتها مع زوجها « أول مرة أحس أن هناك إنساناً يمكنه أن يحمينى بعواطفه ورجولته » . لقد مرت سبع سنوات لم تياس . تقرر أن تسافر إلى مدينة القنطرة شرق بعد تحريرها مع وفد من الصحفيين الذين يزورون المدينة .. وهناك تعرف أن زوجها لا يزال هناك .. وتعرف أنه تزوج من امرأة أخرى أنقذته من بين براثن القوات الإسرائيلية ، ثم تزوجته .. وتقرر نادية أن تعود إدراجها للقاهرة من حيث جاءت بدون هذا الزوج .

وفى الفيلم الإيطالى هناك مبرر دينى أن يحتفظ الزوج بامرأة واحدة .. والزوج يتنبه أنه متزوج من اثنتين .. فيقرر الاحتفاظ بواحدة .. ولكن هذا المبرر غير موجود فى فيلم على عبد الخالق .. وقد انتهت أحداث الفيلم من خلال أن الزوجة الجديدة قد أنجبت أبناء بينما الأولى لا تنجب أبناء .. وهذا فى رأيى الفيلم سبب لجنوح الاختيار عند الزوج الذى أثر البقاء فى سيناء .

ومن المسرح السويدي راحت السينما تقتبس عن سترندبرج . النص الأول هو مسرحية « الأب » التى قدمها أحمد يحيى فى فيلمه الأول « العذاب امرأة » .



« فیدرا » مع مہلبہ غامبر کوری



« امراۃ عاشقہ » مع شادیہ وحسین فہمی

وقد كتب السيناريو على الزرقانى حول الزوجة المتسلطة على زوجها الطبيب الذى فقد الذاكرة . فهى امرأة تغار حتى من نجاحه وشهرته وهى التى كانت فتاة مجتمعة معروفة فى أوساط الأندية الرياضية ، وبينما ابتعدت هى عن النوادى أصبح زوجها طبيباً مشهوراً . وتطلب منه أن تسافر معه إلى لندن . وتغار من زميلته الدكتورة لىلى التى تتعلم منه الكثير . ويثور الشك فى قلب الرجل بصدد أبوته لابنه . عندما تشككه الزوجة فى ذلك . فيبدأ الهروب من مشاكله بتعاطى المخدرات . ويفقد الذاكرة . وتحاول الزوجة أن تعيد لزوجها ذاكرته بأن تؤكد له خيبة ظنونه ..

وقد حاول على الزرقانى التخلص من الشكل المسرحى ، فقدم عملاً متميزاً قياساً إلى أعماله الأخرى . ويقول رؤوف توفيق فى مجلة صباح الخير : « الفيلم كما تقول عناوينه ، مأخوذ عن مسرحية الكاتب السويدى سترند برج ، والمسرحية بعنوان « الأب » ولكن يبدو أن سبب اختيارها هو إثارة الموضوع المضمون تجارياً . وهو : الأبناء والتشكيك فى بنوتهم . وقد حاول كاتب السيناريو على الزرقانى أن يؤكد على ذلك طوال الفيلم .

« نحن أمام نماذج مختلفة تعاني لامن هذه الحالة الغريبة . أم تحاول إجهاض نفسها . لأنها حملت من رجل غير زوجها . وأب يكتشف أن أحد أبنائه أو كلهم من رجل آخر غيره . لمجرد أن زوجته نطقت باسم رجل غريب أثناء خلوتها معاً . ثم هناك رجل ضرير وعاجز يدير شقة لتدخين المخدرات ، بينما زوجته الجميلة تغنى وتحاول استغلال عجزه البصرى بخيائته دون أن يراها . »

ومن المسرح المكتوب فى شمال أوربا قدم بهاء الدين شرف عام ١٩٦٤ فيلمه « أيام ضائعة » من مسرحية الكاتب هنريك أبسن المعروفة باسم « أعمدة المجتمع » . وهى المسرحية الوحيدة حتى الآن ، التى تنبه إليها

المخرجون في السينما المصرية . أما المخرج فاضل صالح فقد أعلن منذ أعوام أن ينوى أنه يقدم مسرحية أخرى لسترنديج هي « مس جوليا » تحت عنوان « الهانم » وحتى الآن لم يشهد المشروع النور .

وفيا يتعلق بالمصادر الأسبانية فهي قليلة ، عدا فيلم « امرأة من زجاج » لنادر جلال عام ١٩٧٦ ثم « دماء على الثوب الأبيض » لحسام الدين مصطفى عام ١٩٩٥ عن مسرحية « دكتور بالمى » لأنطونيو جالا ..

يبقى لنا الآن أن نتحدث عن المصادر التركية .. وفي جعبة الاقتباس عن المصادر التركية فيلمان .. الأول هو فيلم « ومضى قطار العمر » لعاطف سالم الذى اقتبس بكامل تفاصيله فريد شوقى عن فيلم عرض في أسبوع الفيلم التركى الذى أقيم بالقاهرة عام ١٩٧٤ . وقد حدثنى فريد شوقى أنه شاهد الفيلم التركى أثناء زيارته لتركيا دون ترجمة وأنه قد اندهش للقدرة الخارقة للممثل الذى قام بدور « بابا » فى الفيلم الذى يحمل نفس العنوان من إخراج يلماظ جوناى وبطولته . وفى هذا الفيلم جسد جوناى دور الأب الذى دخل السجن فداء لصاحب القصر الذى غرر بامراته . وبعد أن قضى فترة العقوبة يفاجأ أن ابنته تعمل عاهرة وتحاول معاملته كزبون طالب متعة ، دون أن تعرف أنه أبوها . أما ابنه فإنه يقتله بيده دون أن يعرف الحقيقة إلا بعد أن يقترب جريمته . وقد انتهى الفيلم التركى والمصرى بنفس النهاية .

أما الفيلم الثانى فهو « عنتر شایل سيفه » لأحمد السبعوى عام ١٩٨٢ .. ولم نكن نستطيع معرفة مصدر الفيلم سوى من خلال ما صرح به المنتج سعد شنب فى مؤتمر صحفى عقد بمهرجان الأسكندرية قائلاً أن الفيلم مقتبس عن فيلم تركى يحمل اسم « العذاب » من إخراج توركان شوارى . وأكد أنه قام بتغيير بعض أحداث الفيلم التركى عند نقله إلى الشاشة المصرية بدافع مراعاة الرقابة المصرية .

هذه هى بعض النماذج من المصادر المختلفة التى رجعت إليها السينما المصرية من وقت لآخر وكما رأينا فإن أغلبها نماذج حديثة .. وهى تشكل عينة من نماذج أخرى عديدة لم نستطع أن نصل إليها سوى من على ألسنة أصحابها . وذلك لأن التعيم هنا على المصادر الأجنبية يكون أكثر . لأن المصادر هنا بعيدة عن التناول .. ويتم التعرف عليها بشكل فردى .. من خلال قانون المصادفة .

قبل أن تتوقف عن القراءة

خلال الفترة التي كنت أقوم فيها بإعداد الطبعة الأولى من هذا الكتاب تمكنت من رؤية أكثر من عشرين فيلماً مصرياً . وفوجئت أن نصف هذه الأفلام ، تقريباً ، مقتبس بصورة أو بأخرى . وفي مقدمة القائمة المنشورة مع الكتاب أشرنا أن هذه القائمة تتسع يوماً وراء يوم ، وكانت تضم مصادر ١٨٠ فيلماً . وبعد أربعة أعوام من نشر الكتاب وجدت نفسى أمام كل هذه القائمة المنشورة مع الطبعة الرابعة بعد أن أصابتنى وسوسة من أجل اكتشاف المزيد من المصادر الأجنبية للأفلام المصرية . الجديدة أو القديمة على حد سواء ، فاتساع هذه القائمة المنشورة يكشف إلى أى حد شغفت السينما المصرية باقتباس حواديت أفلامها من مصادر عربية من كافة أنحاء العالم ..

لماذا يفعلون ذلك ؟

لا نريد أن ندين الإبداع الأدبى فى مصر .. وهو الملهم فى الأفلام غير المقتبسة عن نصوص أجنبية . فالأدب المصرى قد قطع شوطاً متطوراً وخاصة إبداع الأدباء الشباب . قياساً إلى ما قدمه المخرجون الشباب فى السينما . الذين بدوا مشغوفين بالاقتباس مثلما فعلت كل الأجيال السابقة عليهم . حتى الأدب الذى اتجه إليه هؤلاء المخرجون الشباب ، فهو أدب يعتمد على الحدوثة المبهرة ويغازل اهتمامات هذه السينما ، بدوره . ويهتم بأن يغذى هذه السينما بحواديت متكررة .

وفى السنوات الأخيرة تقلصت علاقة هؤلاء السينائيين بالأدب ، بشكل واضح ، وبقيت نفس العلاقة الأزلية مع النصوص الأجنبية .. رغم أن الإبداع

الأدبى فى مصر يمكنه أن يصنع كما متميزاً من الأقلام تعيد إلينا سنوات
الازدهار فى الخمسينات والستينات .

قبل أن نتوقف عن قراءة هذا الكتاب ، إذا كنا قد قرأناه بالفعل ، فإننا
نشير إلى أنه إذا كانت هناك ، يوماً ما ، طبعة خامسة ، فستكون القائمة مضاعفة
وليس هذا نوع من النظرة التشاؤمية ، بل هذا هو الواقع ، فإذا كانت الطبعة
الأولى من الكتاب صدرت عام ١٩٨٦ ، ثم تأليف الكتاب قبل ذلك بثلاث
سنوات ، فإن للقارىء ، وحده أن يحكم كيف أمكن تضخيم هذه القائمة فى
سنوات قليلة ، وسوف يحدث هذا مجدداً فى السنوات القادمة ..

إذن فلنتظر طبعة جديدة من هذا الكتاب .. لنرى إلى أى حد تضخمت
ظاهرة ، الاقتباس فى السينما المصرية ..

وسوف نتأكد آنذاك أن كل ما دار فى هذا الكتاب أقل غرابة من الحقيقة ..
لنتظر .. إذا كان لنا عمر .

قائمة الأفلام المصرية المقتبسة من مصادر أجنبية مرتبة حسب سنوات الإنتاج (١٩٣٣-١٩٩٧)

١٩٣٣

- أولاد اللوات (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «الذبايح».

١٩٣٤

- يا قوت (روزيه) عن مسرحية «طوباز» للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول.

١٩٣٥

- الغندورة (ماريو فولى، عبد السلام النابلسي) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر ديباس الابن

- دموع الحب (محمد كريم) عن رواية «ماجدولين» الفرنسية تأليف ألفونس كار.

١٩٣٦

- أنشودة الراديو (توليو كاريني) عن الرواية الإيطالية «المرحوم ماتيا باسكال» ليراند ييلو.

١٩٣٧

- سلامة في خير (نيازي مصطفى) عن مسرحية «الأمير المزيف».

١٩٣٨

- لاشين (فريتز كرامب) عن الرواية الألمانية تأليف هاينريش مان كاورا.

١٩٣٩

- ليلة ممطرة (توجو مزراحى) عن مسرحية «فانى» الفرنسية تأليف مارسيل بانيول.

- بياعة التفاح (حسين فوزى) عن الأسطورة الإفريقية بيجماليون.

١٩٤٠

- قلب امرأة (توجو مزراحى) عن الرواية «ملك الحديد» لجورج دونيه .

١٩٤١

- سى عمر (نيازى مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «رغبة» لفرانك بوراج .

١٩٤٢

- ليلى (توجو مزراحى) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» تأليف ألكسندر ديباس الابن .

- ممنوع الحب (محمد كريم) عن المسرحية الإنجليزية «روميو وجوليت» لوليام شكسبير .

- الشريفة (بركات) عن الرواية الفرنسية «مدام إكس» .

- هايدة (أحمد بدرخان) عن الأوبرا الإيطالية «عايدة» .

- أولاد الفقراء (يوسف وهبى) عن المسرحية الفرنسية «القبلة القاتلة» .

١٩٤٣

- البؤساء (كمال سليم) عن الرواية الفرنسية «البؤساء» لفكتور هيغو .

- تحيا الستات (توجو مزراحى) عن المسرحية الإنجليزية «٣ عقلاء مجانين» .

١٩٤٤

- ليلى فى الظلام (توجو مزراحى) عن الرواية الأمريكية «مهمة للذكرى» لميلدرد كران .

- شهداء الغرام (كمال سليم) عن المسرحية الإنجليزية «روميو وجوليت» لشكسبير .

- غرام وانتقام (يوسف وهبى) عن المسرحية الفرنسية «ELCID» لكورنى .

- ابنتى (نيازى مصطفى) عن المسرحية الإنجليزية «مروحة اللبدي وندرمير» لاوسكار وايلد .

١٩٤٥

- القلب له واحد (بركات) عن الرواية الإنجليزية «ساندريلا» .

- سفير جهنم (يوسف وهبى) عن المسرحية الألمانية «فاوست» لجوته .

- بنات الريف (يوسف وهبى) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوى .

- القرش الأبيض (إبراهيم عمارة) عن المسرحية الفرنسية «البخيل» لموليير .

- قصة غرام (كمال سليم) عن الرواية الإنجليزية «مرتفعات ويندزنج» لأميلى برونتى .

١٩٤٦

- الماضي المجهول (أحمد سالم) عن الرواية الأمريكية «عودة الأسير» تأليف جيمس هيلتون .
- دايمًا في قلبي (صلاح أبو سيف) عن الفيلم الأمريكي «جسر ووترلو» لميرفين ليروي ١٩٤٠ .
- ما أقدر ش (أحمد بدرخان) عن رواية فرنسية .
- ليلي بنت الأغنياء (أنور وجدى) عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة» لفرانك كابر ١٩٣٤ .
- الهانم (هنرى بركات) عن الفيلم الأمريكي «سيدة ليوم واحد»
- هذا جناء أبى (بركات) عن الرواية الفرنسية «المجرم» لفرانسوا كوبييه .
- أسير الظلام (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «العيون السوداء» .
- النائب العام (أحمد كامل مرسى) عن الرواية الألمانية «النائب العام» لفردريك شيلر .

١٩٤٧

- ضربة القدر (يوسف وهبى) عن الرواية الفرنسية «مادلين فيرات» لإميل زولا .
- غدر وعذاب (حسين صدقى) عن الرواية الفرنسية «مادلين فيرات» لإميل زولا .

١٩٤٨

- خلود (عز الدين ذو الفقار) عن رواية فرنسية .
- الواجب (بركات) عن الرواية الفرنسية «الشاويش المجنون» .
- اليتيمتين (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية الولدان الشريدان لبيير كورسيل .

١٩٤٩

- كرسى الاعتراف (يوسف وهبى) عن مسرحية فرنسية .
- فاطمة وماريكا وراشيل (حلمى رفلة) عن المسرحية الفرنسية «زواج فيجارو» لبومارشيه .
- عفريتة هانم (بركات) عن الفيلم الأمريكى «ألف ليلة وليلة» لألفريد جرير .
- بيومى أفندى (يوسف وهبى) عن المسرحية الفرنسية «الأب ليونار» .
- صاحبة الملايم (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «القمر فى ميامى» .

١٩٥٥

- قمر ١٤ (نيازى مصطفى) عن رواية فرنسية .
- الزوجة السابعة (إبراهيم عمارة) عن المسرحية الإنجليزية «ترويض النمرة» لشكسبير .
- أمير الانتقام (بركات) عن الرواية الفرنسية «الكونت دى مونت كريستو» لألكسندر ديباس .
- كيد النساء (كامل التلمسانى) عن المسرحية الفرنسية «مدرسة الزوجات» لموليير .

١٩٥١

- عاصفة في الربيع (إبراهيم لاما) عن الفيلم الأمريكي «مهمة للذكرى» .
- قلوب الناس (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «الأب المزيف» لجول ماري .
- ابن النيل (يوسف شاهين) من المسرحية الأمريكية «ابن النهر» لجرانت مارشال .
- لك يوم يا ظالم (صلاح أبو سيف) عن الرواية الفرنسية «تيريز راكان» لإميل زولا .
- طيش الشباب (أحمد كامل مرسى) عن الفيلم الأمريكي «العيون السوداء» .
- أنا الماضي (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي (المصباح الأزرق) ١٩٥٠ .
- بيت الأشباح (فطين عبد الوهاب) عن «أبوت وكاستللو يقابلان فرانكنشتاين» .
- حكم القوى (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «روجيه لاكونت» لجول ماري .
- تعال سلم (حلمي رفلة) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» ليرانسيلاف نوفيتش .

١٩٥٢

- سيدة القطار (يوسف شاهين) عن الرواية الأمريكية «الطريد» Runing man .
- نحن الخلود (بركات) عن المسرحية الفرنسية «توسا» .
- غضب الوالدين (حسن الإمام) عن رواية فرنسية .

١٩٥٣

- الشك القاتل (عز الدين ذو الفقار) عن المسرحية الإنجليزية «عطيل» لشكسبير .
- بائعة الخبز (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «بائعة الخبز» تأليف دورثي دوجوفيه .
- موعد مع الحياة (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم» لادموند جولدنج .
- مليون جنيه (حسين فوزي) عن الرواية الأمريكية «مليون جنيه» لمارك توين .
- حب في الظلام (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «تسلط عظيم» لجون سناك ١٩٣٥ .
- الدنيا لما تضحك (عباس كامل) عن الرواية الأمريكية «مليون جنيه» لمارك توين .
- موعد مع السعادة (عز الدين ذو الفقار) عن المسرحية الفرنسية «أنجيل» لمارسيل بانيول .
- المستهزة (عبد الله بركات) عن الرواية الروسية «آنا كارنينا» لتولستوى .

١٩٥٤

- رسالة غرام (بركات) عن الرواية الفرنسية «ماجدولين» تأليف ألفونس كار .
- الحياة الحب (سيف الدين شوكت) عن الفيلم الأمريكي «جسر ووترلو» ليرفين ليروى ١٩٤٠ .
- ظلموني الحبايب (حلمي رفلة) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوى .



« مرتفعات ويزرنج » مع لورانس أوليفيه وميرل أوبريان



« الغريب » بين زهرة العلا ويحيى شاهين

- الملاك الظالم (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «القضية المشهورة» لادولف ونجر .
- إرحم دموى (بركات) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» لجورج أونيه .
- عزيزة (حسين فوزى) عن المسرحية الفرنسية «إيرما الرقيقة» .
- ليلة من عمرى (عاطف سالم) عن المسرحية الفرنسية «أنجيل» لمارسيل بانيول .
- إنسان غلبان (حلمى رفلة) عن الفيلم الأمريكى «أضواء المدينة» لشارلى شابلن ١٩٣٢ .
- الأستاذ شرف (كامل التلمسانى) عن مسرحية «طوباز» لمارسيل بانيول .
- حسن ومرقص وكوهين (فؤاد الجزايرلى) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» لبرانسيلاف نوفيتش .

١٩٥٥

- عهد الهوى (بدرخان) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر ديمايس الابن .
- أيا مانا الحلوة (حلمى حلیم) عن الرواية الفرنسية «البوهيمية» لهنرى ميرجيه .
- موعد مع إبليس (كامل التلمسانى) عن المسرحية الألمانية «فاوست» لجوته .
- شاطئ الذكريات (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «فانى» لمارسيل بانيول .

١٩٥٦

- الغريب (كمال الشيخ وفطين عبد الوهاب) عن الرواية الإنجليزية «مرتفعات ويذرنج» لإميل بروننى .
- وداع فى الفجر (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «جسر ووترلو» لميرفين ليروى ١٩٤٠ .
- المفتش العام (حلمى رفلة) عن المسرحية الروسية «المفتش العام» لجوجول .

١٩٥٧

- فتى أحلامى (حلمى رفلة) عن المسرحية الإنجليزية «أهمية أن يكون الإنسان جادا» لأوسكار وايلد .
- الجريمة والعقاب (إبراهيم حمارة) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكى .
- نهاية حب (حسن الصيفى) عن الفيلم الأمريكى «مكان تحت الشمس» لجورج ستيفنسون ١٩٤٩ .

١٩٥٨

- كهرمانة (السيد بدير) عن الرواية الفرنسية «تاييس» لأناتول فرانس .
- مجرم فى أجازة (صلاح أبو سيف) عن الفيلم الإنجليزى «النمر النائم» لجوزيف لوزى ١٩٥٤ .
- قلوب العذارى «حسن الإمام» عن المسرحية الفرنسية «أنجيل» لمارسيل بانيول .
- الهاربة (حسن رمزى) عن المسرحية الفرنسية «أنجيل» لمارسيل بانيول .



« جونی بلیندا » مع جین ویهان



« الخرساء » مع سميرة أحمد وفاخر فاخر

- عواطف (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «الشهيدة» لادولف ونبرى .
- المعلمة (حسن رضا) عن المسرحية الإنجليزية «عطيل» لشكسبير .
- امرأة في الطريق (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى Duel in the sun لكنج فيدور ١٩٤٧ .

١٩٥٩

- هدى (رمسيس نجيب) عن الفيلم الأمريكى «الانتصار المظلم» لادموند جولدنج ١٩٤٨ .
- المرأة المجهولة (محمود ذو الفقار) عن الرواية الفرنسية «مدام إكس» .
- الشيطانة الصغيرة (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «الولدان الشريدان» .
- ارحم حبي (بركات) عن «الخطيئة السابعة» لسومرست موم .
- كحسب في حب (سيف الدين شوكت) عن بيجاليون لبرنارد شو .
- المليونير الفقير (حسن الصبغى) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» لبرانسيلاف نوفيتش .
- الله أكبر (إبراهيم السيد) عن الفيلم الأمريكى «علامة الصليب» لسيسيل دى ميل ١٩٣٢ .
- آخر من يعلم (كمال عطية) عن رواية «الخطيئة السابعة» لسومرست موم .

١٩٦٥

- حب في حب (سيف الدين شوكت) عن الأسطورة العالمية «بيجاليون» .
- سكر هانم (السيد بدير) عن المسرحية الأمريكية «العمة تشارلى» لبراندون توماس .
- نهر الحب (عز الدين ذو الفقار) عن الرواية الروسية «أنا كارنينا» لتولستوى .
- إشاعة حب (فطين عبد الوهاب) عن الرواية الأمريكية «قصة مدينة» لاميرسون .
- من أجل امرأة (كمال الشيخ) عن الفيلم الأمريكى «تأمين مزدوج» لبيلى وايلدر ١٩٤٦ .
- إبنى أتهم (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «جاك الصغير» .
- نداء العشاق (يوسف شاهين) عن الفيلم الأمريكى «صراع في الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ .
- وعاد الحب (فطين عبد الوهاب) عن فيلم «جيلدا» لشارلز فيدور ١٩٤٨ .

١٩٦١

- جوز مراتى (نيازى مصطفى) عن «ترويض النمرة» لشكسبير .
- غداً يوم آخر (البيير نجيب) عن الفيلم الأمريكى «ثلاثة للاستعراض» هـ.س بوتز ١٩٥٤ .
- الخرساء (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «جونى بليندا» جون نيجولسكو ١٩٤٧ .
- غرام الأسياء (رمسيس نجيب) عن الفيلم الأمريكى «سابرينا» لويليام وايلر ١٩٥٤ .



« طلاق السيدة إكس » بين لورنس أوليفيه وميرل أوبريان



« أنا وهو وهي » مع فؤاد المهندس

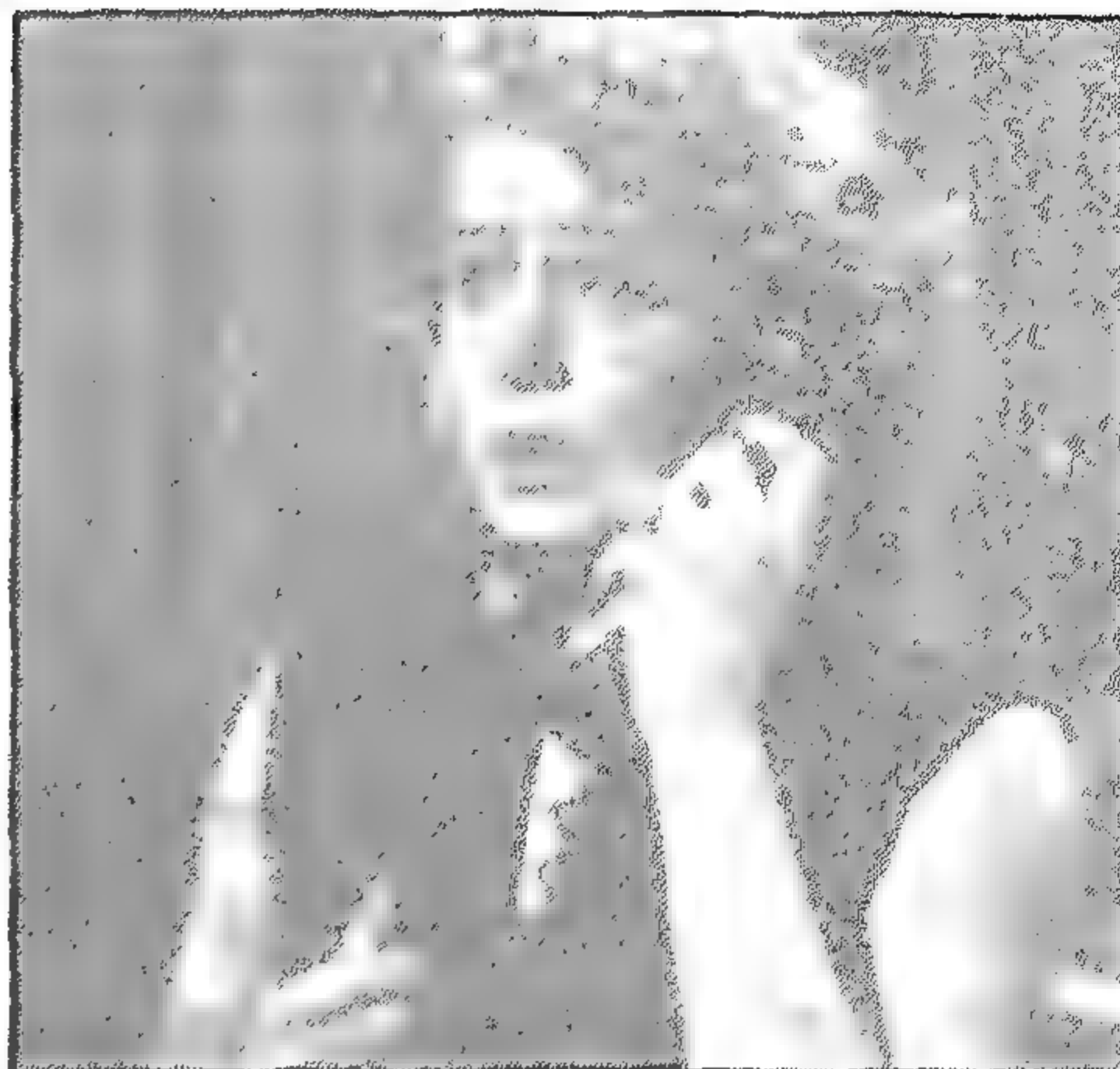
- يوم من عمرى (عاطف سالم) عن الفيلم الأمريكى «أجازة رومانية» لويليام وايلر ١٩٥٤ .
- أعز الحبايب (يوسف معلوف) عن رواية فرنسية .
- النصاب (نيازى مصطفى) عن الرواية الإنجليزية «د. جيكل ومستر هايد» لجورج لويس ستيفنسون .
- دماء على النيل (نيازى مصطفى) عن المسرحية الفرنسية <ELCID> لكورنى .
- الأزواج والصيف (عيسى كرامة) عن الفيلم الأمريكى «هرشة السنوات السبع» لبيل وايلدر ١٩٥٥ .
- لن أعترف (كمال الشيخ) عن الرواية الألمانية «أول قطار إلى بابلون» لماكس مارشين .
- رجل فى حياتى (يوسف شاهين) عن الفيلم الأمريكى «تسلط عظيم» لجون سنك ١٩٣٥ .
- التلميذة (حسن الإمام) عن فيلم «تقاليد الحياة» للدوجلاس سيرك ١٩٥٨ .

١٩٦٢

- موعد فى البرج (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «مهمة للذكرى» .
- هذا الرجل أحبه (حسين حلمى المهندس) عن الرواية الإنجليزية «جين إير» لشارلوت برونتى .
- يوم بلا غد (بركات) عن المسرحية الإنجليزية «آل باريت» تأليف ج.م بارى .
- الشموع السوداء (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «العيون السوداء» .
- رسالة من امرأة مجهولة (صلاح أبو سيف) عن الرواية النمساوية «رسالة من مجهولة» لستيفان زفايج .
- وفاء إلى الأبد (أحمد ضياء الدين) عن الفيلم «الانتصار اللامع» لمارك روبسون ١٩٣٦ .
- آه من حواء (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الإنجليزية «ترويض النمرة» لشكسبير .
- رجل فى الظلام (حسن رضا) عن الفيلم المكسيكى «الوحش الجميل» .
- الليلة الأخيرة (كمال الشيخ) عن الرواية الإنجليزية «السيدة الأخيرة» لمرجريت واين .

١٩٦٣

- أميرة العرب (نيازى مصطفى) عن الأوبرا النمساوية «تريستان وايزولت» لفاجنر .
- المتمردة (محمود ذو الفقار) عن المسرحية الإنجليزية «ترويض النمرة» لشكسبير .
- الجريمة الضاحكة (نجدى حافظ) عن رواية للكاتبة الأمريكية كاترين كوك .
- صاحب الجلالة (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية «الأمير المزيف» .
- حب لا أنساه (سعد عرفة) عن رواية فرنسية .
- مؤامرة (كمال الشيخ) عن الرواية الأمريكية «جنون القلب» .



« مدام إكس » عدة صور



- الساحرة الصغيرة (فطين عبد الوهاب) عن الرواية الفرنسية «الأب المزيف» لجول ماري .
- قصة ممنوعة (طلبة رضوان) عن المسرحية الفرنسية «مدرسة الزوجات» لموليير .
- مطلوب زوجة فوراً (محمود فريد) عن المسرحية الفرنسية «الفرصة السابعة» لجان جابريل .

١٩٦٤

- أمير الدهاء (بركات) عن الرواية الفرنسية «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر دياس .
- لعبة الحب والجواز (نيازي مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «لعبة الحب والزواج» لمارسيل ماريغو .
- العزب الثلاثة (محمود فريد) عن المسرحية الإنجليزية «٣ عقلاء مجانين» .
- أنا وهو وهي (فطين عبد الوهاب) عن الفيلم الأمريكي «طلاق السيدة إكس» لتيم والن ١٩٣٩ .
- هارب من الزواج (حسن الصيفي) عن المسرحية الفرنسية «زواج فيجارو» لبومارشيه .
- فتاة شاذة (أحمد ضياء الدين) عن فضيحة كرسيتين كيلر .
- ثمن الحرية (نور الدمرداش) عن المسرحية الفرنسية «موتسرات» لإيمانويل روبليس .

١٩٦٥

- العلمين (عبد العليم خطاب) عن المسرحية الإنجليزية «روميو وجوليت» لشكسبير .
- المدير الفني (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية «طوباز» لمارسيل بانيول .
- آخر جنان (عيسى كرامة) عن الفيلم الأمريكي «زرنينغ ودانتيلا قديمة» لفرانك كابر ١٩٤٦ .
- أغلى من حياتي (محمود ذو الفقار) عن الرواية الأمريكية «الشارع الخلفي» لفاني هيرست .
- أيام ضائعة (جهاء الدين شرف) عن المسرحية النرويجية «أعمدة المجتمع» لهنريك إبسن .
- أرملة وثلاث بنات (جلال الشرقاوي) عن المسرحية الفرنسية «الغربان» لهنري بيك .
- أقتلني من فضلك (حسن الصيفي) عن الرواية الفرنسية «مغامرات صيني في الصين» لجول فيرن .

١٩٦٦

- شقاوة رجالة (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «دعوة إلى القصر» لجان آتوي .
- صغيرة على الحب (نيازي مصطفى) عن مسرحية أمريكية - تأليف ادلر جونسون .
- ليلة الزفاف (بركات) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» لجورج أونيه .
- شيء في حياتي (بركات) عن الفيلم الإنجليزي «لقاء قصير» لدافيد لين ١٩٤٦ .
- جناب السفير (نيازي مصطفى) عن الفيلم «رومانوف وجوليت» لبيتر أستيوف ١٩٦٢ .
- من أحب (ماجدة) عن الفيلم الأمريكي «ذهب مع الريح» لفيليبور فلمنج ١٩٣٩ .
- مجانين بالوراثة (نيازي مصطفى) عن مسرحية «الكاس لمين» الإنجليزية .

١٩٦٧

- شقة الطلبة (طلبة رضوان) عن الرواية الفرنسية «تاييس» لأناطول فرانس .
- بنت شقية (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «لا ليس مع زوجتى» لنورمان بانايا .

١٩٦٨

- أنا الدكتور (عباس كامل) عن المسرحية الفرنسية «د. كنوك» لجول رومان .
- مطاردة غرامية (نجدى حافظ) عن الفيلم الأمريكى «بوينج بوينج» لمايكل ريتشى ١٩٦٥ .
- أفراح (أحمد بدرخان) عن الفيلم الإيطالى «الكبرى رقم ١٣» .
- أيام الحب (حلمى حلمى) عن الفيلم الأمريكى «سيدتى الجميلة» لجورج كيوكر ١٩٦٤ .
- عالم مضحك جدًا «حسام الدين مصطفى» عن الفيلم الإيطالى «الكبرى رقم ١٣» .

١٩٦٩

- أبى فوق الشجرة (حسين كمال) عن الرواية الفرنسية «تاييس» لأناطول فرانس .
- كيف تتخلص من زوجتك (عبد النعم شكرى) عن الفيلم الأمريكى «كيف تقتل زوجتك» لريتشارد كوين ١٩٦٤ .
- نصف ساعة جواز (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية «زهرة الصبار» لباريه وجريدى .
- فتاة الاستعراض (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «دهنا نحب» لجورج كيوكر ١٩٦٢ .
- الحب سنة ١٩٧٠ (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «بوينج بوينج» لمايكل ريتشى عام ١٩٦٥ .

١٩٧٥

- كانت أيام (حلمى حلمى) عن الفيلم الأمريكى «هرشة السنوات السبعة» لبيلى وايلدر ١٩٥٥ .
- هروب (حسن رضا) عن الفيلم الأمريكى «حطمت قيودى» لستانلى كرامر ١٩٥٧ .
- دلال المصرية (حسن الإمام) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوى .
- شقة مفروشة (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «الشقة» لبيلى وايلدر ١٩٦٠ .
- امرأة زوجى (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكى «لا ترسل الجميلة» .
- زوجة خمسة رجال (سيف الدين شوكت) عن الفيلم الأمريكى «أجل طريقة للرحيل» لجاك طوسون ١٩٦٤ .

١٩٧١

- القتل (أشرف فهمى) عن الفيلم الأمريكى «غريبان فى قطار» لهيتشكوك ١٩٥٢ .
- آدم والنساء (السيد بدير) عن الرواية الإنجليزية «آدم الجديد» لبال فرانك .
- الحب المحرم (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «البرتا» لبييرنوا .

- عصابة الشيطان (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «اللغز» لستانلى دونن ١٩٦٣ .
- غرام فى الطريق الزراعى (عبد المنعم شكرى) عن الفيلم الأمريكى «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤ .
- ابنتى العزيزة (حلمى رفلة) عن الرواية الفرنسية «الأب المزيف» لجول مارى .
- مدرستى الحساء (إبراهيم عمارة) عن الفيلم الإنجليزى «الصعود من سلم الهبوط» لروبرت موليجان ١٩٦٨ .
- المتعة والعذاب (نيازى مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «نساء موصيات» لجورج كيوكر ١٩٦٢ .
- الظريف والشهم والطباع (نور الدمرداش) عن الفيلم الأمريكى «إمش لا داع للجري» لتشارلز والتر ١٩٦٦ .

١٩٧٢

- رجال بلا ملامح (محمود ذو الفقار) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر ديماى الابن .
- أزمة سكن (حلمى رفلة) عن الفيلم الأمريكى «الشقة» ليللى وايلدر ١٩٦٠ .
- حب وكبرياء (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» لجورج أونيه .
- أضواء المدينة (فطين عبد الوهاب) عن الفيلم الأمريكى «سيدتى الجميلة» لجورج كيوكر .
- الشيطان (امراة نيازى مصطفى) عن الرواية الفرنسية «كارمن» لبروسبير ميريميه .
- الزائرة (بركات) عن الرواية الإنجليزية «شجرة اللبلاب» لمارى ستيوارت .
- شباب يحترق (محمود فريد) عن الرواية الفرنسية «غريب فى المنزل» لجورج سيمنون .
- غداً يعود الحب (فادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «حب مع الغريب المناسب» لروبرت موليجان ١٩٦٣ .
- لا تتركنى وحدى (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «مكتوب على الريح» لدوجلاس سيرك ١٩٥٧ .

١٩٧٣

- البحث عن فضيحة (نيازى مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «دليل الرجل المتزوج» لجين كيلى ١٩٦٧ .
- ذات الوجهين (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «سيدة الأتار السبعة» لأرثر كراب ترى .
- المرأة التى غلبت الشيطان (يحيى العلمى) عن المسرحية الألمانية «فاوست» لجوته .
- الرغبة والضياع (أحمد ضياء الدين) عن الفيلم الأمريكى «ساعات اليأس» لويليام وايلر ١٩٥٥ .
- غرام تلميذة (حلمى حلیم) عن الفيلم الإنجليزى «الشاهد» ١٩٦٩ .
- زمان يا حب (عاطف سالم) عن الفيلم الأمريكى «أهلاً سبتمبر» لروبرت موليجان ١٩٦٣ .
- عاشق الروح (أحمد ضياء الدين) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الابن .
- صوت الحب (حلمى رفلة) عن رواية فرنسية .
- حكايتى مع الزمان (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «حق الأب» لجورج أونيه .

- مدرسة المشاغبين (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الإنجليزي «إلى سيدى مع حبي» لبيتر جلنفيل .
- حكمتك يارب (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «القبلة القاتلة» .
- مدرسة المراهقين (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكى «الملاك الأزرق» لإدوارد ديمتريك ١٩٦٢ .

١٩٧٤

- أنا وابتنى والحب (محمد راضى) عن الفيلم الأمريكى «لوليتا» لستانلى كيوبر بك ١٩٦٢ .
- امرأة عاشقة (أشرف فهمى) عن الفيلم اليونانى الأمريكى «فيدرا» لجول داسان ١٩٦٣ .
- الأخوة الأعداء (حسام الدين مصطفى) عن الرواية الروسية «الأخوة كارمازوف» لدوستويفسكى .
- عجائب با زمن (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «جنة عدن» لايليا كازان ١٩٥٤ .
- حبيبتي (بركات) عن الرواية المجرية «دمعة فابتسامة» لجابور فالازى .
- الأبطال (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «نيفادا سميث» لهنرى هاثاواى ١٩٦٦ .

١٩٧٥

- هذه أحبه وهذا أريده (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «سيرانودى بوجراك» .
- يوم الأحد الدامى (نيازى مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «ساعات اليأس» لويليام وايلر ١٩٥٥ .
- نغم فى حياتى (بركات) عن الرواية الفرنسية «فانى» لمارسيل بانبول .
- ومضى قطار العمر (عاطف سالم) عن الفيلم التركى «بابا» ليلماز جوناى .
- وانتهى الحب (حسن الإمام) عن رواية فرنسية .
- امرأتان (حسن رمزى) عن المسرحية الإنجليزية «مروحة اللىدى وتدمير» لأوسكار وايلد .
- حب أحلى من الحب (حلمى رفة) عن الفيلم الأمريكى «صوت الموسيقى» لروبرت وايز ١٩٦٥ .
- أعظم طفل فى العالم (جلال الشرقاوى) عن الفيلم الأمريكى «دورة الزواج» لوالتر لانج ١٩٦٠ .

١٩٧٦

- دقة قلب (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «لا ليس مع زوجتى» لنورمان بانايا ١٩٦٦ .
- شوق (أشرف فهمى) عن الفيلم الأمريكى «صراع الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ .
- قمر الزمان (حسن الإمام) عن الفيلم «ليلى» لتشارلز والتر ١٩٥٣ .
- عالم عيال عيال (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «أولادك أولادى أولادنا» للمقين شافلسون ١٩٦٨ .
- لاوقت للدموع (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «جسر ووترلو» لميرفين ليروى ١٩٤٠ .

- دائرة الانتقام (سمير سيف) عن الرواية الفرنسية «الكونت دى مونت كريستو» لألكسندر دياس .
- توحيد (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «فانى» تأليف مارسيل بائيول .
- الكروان له شفايف (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «روجيه لاكونت» لجول ماري .

١٩٧٧

- سونيا والمجنون (حسام الدين مصطفى) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدستوفسكى .
- فتاة تبحث عن الحب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «هذه الملكية المدانة» لسيدنى بولاك ١٩٦٦ .
- امرأة من زجاج (نادر جلال) عن الفيلم الأسباني «موت سائق دراجة» لخوان باردريم ١٩٥٥ .
- ١٣ كذبة وكذبة (أنور الشناوى) عن الفيلم الإيطالى «الكبرى رقم ١٣» .
- جنون الحب (نادر جلال) عن الرواية الألمانية «جنون الحب» لستيفان زفايج .
- كان وكان وكان (عباس كامل) عن الفيلم الأمريكى «فن الحب» لنورمان جويسون ١٩٦٥ .
- ليل ورغبة (يحيى العلمى) عن الفيلم الأمريكى «شرق عدن» لإيليا كازان ١٩٥٤ .
- الشياطين (حسام الدين مصطفى) عن الرواية الروسية «المسوسون» لدوستوفسكى .
- ميعاد مع سوسو (أشرف فهمى) عن الفيلم الأمريكى «شاريتى الحلوة» لبوب فوس ١٩٦٨ .
- العذاب امرأة (أحمد يحيى) عن المسرحية السويدية «الأب» لسترنديج .
- قطرة على نار (سمير سيف) عن المسرحية الأمريكية «قطرة على سطح صفيح ساخن» لتينسى ويليامز .
- وبوالوالدين إحسانا (حسن الإمام) عن رواية فرنسية .
- دعاء المظلومين (حسن الإمام) عن المسرحية الأمريكية «الشريد» لثورنتون وايلدر .

١٩٧٨

- شهادة مجنون (طلعت علام) عن القصة الروسية «يوميات مجنون» لجوجول .
- إبليس فى المدينة (سمير سيف) عن الرواية الفرنسية «الأب جوريو» لبلزاك .
- الندم (نادر جلال) عن الفيلم الإنجليزى «دولسيما» لفرانك نسييت .
- ضاع العمر يا ولدى (عاطف سالم) عن الرواية الفرنسية «مدام إكس» .
- القضية المشهورة (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «القضية المشهورة» لأدولف ونجر .
- ليالى ياسمين (بركات) عن الفيلم الأمريكى «كارى» لويليام وايلر ١٩٥٣ .
- ومن الحب ما قتل (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى «جولى» لآندرو ستون ١٩٥٥ .
- شقة وعروسة يارب (زكى صالح) عن الفيلم الأمريكى «إمش لا داف للجري» لشارلز والتر ١٩٦٦ .



« إمرءة الرقبة » مع شبرلى ماكلىن



« باب » بين عادل إمام ونادية الجندى وفؤاد المهندس

- امرأة بلا قلب (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكي «سوف نحين أمي» إخراج لامونت جونسون ١٩٧٢.
- الرغبة والتمن (يوسف شعبان محمد) عن المسرحية اللبنانية «مهاجر برسيان» لجورج شحادة.
- المجرم (صلاح أبو سيف) عن الرواية الفرنسية «تيريز راكان» لإميل زولا.
- المرأة هي المرأة (بركات) عن فيلم «ذات الوجهين» لجورج كيوكر ١٩٤٢.
- البؤساء (عاطف سالم) عن الرواية الفرنسية «البؤساء» لفكتور هيغو.
- حساب الستين (أحمد السبعاءى) عن الفيلم الأمريكي «رغبة وكبرياء» لتوم جريز ١٩٦٤.
- حب فوق البركان (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «تسلط عظيم» لجون سناك ١٩٣٥.
- شباب يرقص فوق النار (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكي «اللعة الحارة» لدانيل مان ١٩٦٢.
- بدون زواج أفضل (أحمد السبعاءى) عن الفيلم الأمريكي «يوم أحد في نيويورك» لجون نيجولسكو ١٩٦٤.

١٩٧٩

- مع سبق الإصرار (أشرف فهمي) عن الرواية الروسية «الزوج الخالد» لدوستوفسكى.
- المتوحشة (سمير سيف) عن المسرحية الفرنسية «المتوحشة» لجان آنوى.
- الملاعين (أحمد ياسين) عن المسرحية الإنجليزية «الملك لير» لشكسبير.
- لعنة الزمن (أحمد السبعاءى) عن المسرحية الأمريكية «وفاة بائع متجول» لأرثر ميللر.
- خطيئة ملاك (يحيى العلمي) عن فيلم أمريكى.
- يمهمل ولا يهمل (حسن حافظ) عن المسرحية الإنجليزية «هاملت» لشكسبير.
- أنقذوا هذه العائلة (حسن إبراهيم) عن الفيلم الأمريكي «سنوات المستحيل» لمايكل جوردون ١٩٦٨.
- دعونى أنتقم (تيسير عبود) عن الفيلم الفرنسى «البنادق الكبرى» لدوتشيو تسارى ١٩٧٥.
- قاتل ما قتلش حد (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الألمانى «الصيدى الأمريكى» لفيم فندرز ١٩٧٧.
- الوهم (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «الدوامة» لألفريد هيتشكوك ١٩٥٨.
- خلى بالك من جيرانك (أحمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «إقدام حافية في الحديقة» لجين ساخس ١٩٦٨.
- عاصفة من الدموع (عاطف سالم) عن الرواية فرنسية «المجرم» لفرانسوا كوبيه.
- قصة الحى الغربى (عادل صادق) عن الفيلم الأمريكى «قصة الحى الغربى» لروبرت وايز ١٩٦٢.
- نوع من النساء (حسن الصبغى) عن الرواية الإيطالية «المرحوم ماتيا باسكال» ليراند يللو.
- صراع العشاق (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكى «صراع في الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧.
- اللجنة تحت قدميها (حسن الإمام) عن الراية الفرنسية بائعة الخبز» لدورثى دوجوفيه.

١٩٨٥

- الرغبة (محمد خان) عن الرواية الأمريكية «جاتسى العظيم» لفيتزجيرالد .
- الأبالسة (على عبد الخالق) عن الفيلم الإنجليزي «المغنى لا الأغنية» لروى بيكر ١٩٦١ .
- رجل فقد عقله (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «اللجنة الحارة» لدانيل مان ١٩٦٢ .
- غاوى مشاكل (محمد عبد العزيز) عن الرواية الإنجليزية «تزوجت رجل ميتاً» لروبرت إيريش .
- حب لا يرى الشمس (أحمد يحيى) عن الفيلم الأمريكى «صانعة الأطفال» لجيمس بريدجز ١٩٧٢ .
- امرأة بلا قيد (مركات) عن الرواية الفرنسية «كارمن» البروسبير ميرييه .
- إكس علامة معناها الخطأ (سمير نوار) عن الرواية الفرنسية «الكنت دى مونت كريستو» لديباس .
- الجحيم (محمد راضى) عن الرواية الفرنسية «ساعى البريد يدق الجرس مرتين» لجيمس كان .
- ليلة بكى فيها القمر (أحمد يحيى) عن الفيلم الأمريكى «مولد نجمة» لفرانك بيرسون ١٩٧٧ .

١٩٨١

- مسافر بلا طريق (على عبد الخالق) عن المسرحية الفرنسية «مسافر لبلا متاع» لجان أتوى .
- الوحش داخل الإنسان (أشرف فهمى) عن الرواية الفرنسية «تيريزكان» لإميل زولا .
- انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط (محمود عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «امرأة فى النافذة» لفريتز لانج ١٩٤٦ .
- صراع العشاق (يحيى العلمى) عن الفيلم الأمريكى «صراع فى الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ .
- المشبوه (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكى «كان لصاً» لرافل نيلسون ١٩٦٥ .
- لحظة ضعف (سيد طنطاوى) عن رواية فرنسية .
- الى ضحك مع الشياطين (ناصر حسين) عن المسرحية الروسية «المفتش العام» لجوجول .
- وداعاً للعذاب (أحمد يحيى) عن الرواية الفرنسية «البوهيمية» لهنرى مرجيه .
- علاقة خطيرة (سمير سيف) عن الفيلم الفرنسى «أخطار المهنة» لأندريه كايات ١٩٦٧ .
- ليلة شتاء دافئة (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكى «حدث فى ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤ .
- بدور الشيطان (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكى «سوف تحين أمى» للامونت جونسون .
- حكمت المحكمة (أحمد يحيى) عن المسرحية الإنجليزية «المك لير» لشكسبير .
- ٤ : ٢ : ٤ (أحمد فؤاد) عن المسرحية الإيطالية «الوريث» .
- اللصوص (تيسير عبود) عن الفيلم الأمريكى «كان لصاً» لرافل نيلسون ١٩٦٥ .
- ساعود بلا دموع (تيسير عبود) عن المسرحية السويسرية «الزيارة» لفرديريك درينبات .
- لا تظلموا النساء (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «قفص الفتيات» .

- لحظة ضعف (سيد طنطاوى) عن «الخطيئة السابعة» لسومرست موم .

١٩٨٢

- غريب فى بيتى (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكى «فتاة الوداع» لهيرت روس ١٩٧٧ .
- أشياء ضد القانون (أحمد ياسين) عن الرواية الفرنسية «البعث» لتولستوى .
- الكلمة الأخيرة (وصفى درويش) عن المسرحية الفرنسية «المتوحشة» لجان آنوى .
- الخبز المر (أشرف فهمى) عن المسرحية الفرنسية الأمريكية «مشهد من الجسر» لارثر ميللر .
- دماء على الثوب الوردى (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكى «مكان فى الشمس» لجورج ستيفنس .
- الثار (محمد خان) عن الفيلم الأمريكى «بريفادوس» لهنرى كينج ١٩٥٨ .
- السلخانة (أحمد السبعواوى) عن الفيلم الأمريكى «الأب الروحى» لفرنسيس كوبولا ١٩٧٢ .
- هروسة وجوز عرسان (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكى «٣ للاستعراض» هانس بوتز ١٩٥٤ .
- الغيرة القاتلة (عاطف الطيب) عن المسرحية الإنجليزية «عطيل» لشكسبير .
- ابن مين فى المجتمع (حسن الإمام) عن رواية فرنسية .
- الاقدار الدامية (خبرى بشارة) عن المسرحية الأمريكية «الحدا ديلق باليكتريا» ليجين أونيل .
- عصاة حمادة و توتو (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «مرح مع ديك وجين» لتيد كوتشيف .
- وضاع حبى هناك (على عبد الخالق) عن الفيلم الإيطالى «عباد الشمس» ليفيتوريودى سيكا .
- الأقوياء (أشرف فهمى) عن الفيلم الأمريكى «صراع فى الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧ .
- المعتوه (كمال عطية) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكى .
- فتوة الجبل (نادر جلال) عن المسرحية الأمريكية «رغبة تحت الدردار» ليوجين أونيل .
- المحاكمة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «انتحار طائر برى» لروبرت مولليجان ١٩٦٣ .
- دعوة خاصة جدًا (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «الحفل» ليليك إدواردز ١٩٦٨ .
- الطاووس (كمال الشيخ) عن الرواية الأمريكية «صراع» لأليكس موريسون .

١٩٨٣

- الراجل الى باع الشمس (نيازى مصطفى) عن الرواية الفرنسية «الأمير المزيف» .
- أنهم يسرقون الأرانب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «هارى ووالتر فى المدينة» لمارك ريدل ١٩٧٥ .
- الذئب (عادل صادق) عن الفيلم الأمريكى «على الرصيف» لإيليا كازان ١٩٥٥ .
- عنتر شابل سيفه (أحمد السبعواوى) عن الفيلم التركى «العذاب» لتوركاز شوارى .

- خمسة باب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «إيرما الغانية» ليللى وايلدر ١٩٦٣ .
- سجن بلا قضبان (أحمد السبعوى) عن الفيلم الأمريكى «سلوث» لجوزيف مانكفيتش ١٩٧٢ .
- عالم وعائلة (أحمد ياسين) عن الفيلم الأمريكى «الملاك الأزرق» لإدوارد ديمترك ١٩٦٣ .
- المتشردان (السعيد مصطفى) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» لبراسيلاف نوفيتش .
- الغول صديقى (حسين الوكيل) عن المسرحية الفرنسية «البرجوازي النبيل» لموليير .
- إنهم يقتلون الشرفاء (ناصر حسين) عن الفيلم لفرنسى «الحكم» لآندريه كايات .

١٩٨٤

- واحدة بواحدة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «يا حبیبى عدلى تانى» لدلبرت مان ١٩٦٢ .
- النصاين (أحمد يحمى) عن الفيلم الأمريكى «حكاية نص الليل» لراف لبفى ١٩٦٣ .
- يارب ولد (عمر عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «الوقت متأخر جدًا» لبأديوركين ١٩٦٨ .
- المجهول (أشرف فهمى) عن المسرحية الفرنسية «سوء تفاهم» لالير كامى .
- تزوير فى أوراق رسمية (يحمى العمى) عن المسرحية الإيطالية «فيلومينا مادنتواتو» فيليو .
- فقراء لا يدخلون الجنة (مدحت السباعى) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستوفسكى .
- بنات إبليس (على عبد الخالق) عن المسرحية اللبنانية «مهاجر بر سيبان» لجورج شحادة .
- شوارع من نار (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكى «إيرما الغانية» ليللى وايلدر ١٩٦٣ .
- اللعنة (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكى «بمر الصدمات» لصموئيل فولبر ١٩٦٢ .
- شقة الأستاذ حسن (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكى «الشقة» ليللى وايلدر ١٩٦٠ .
- البرنس (فاضل صالح) عن الفيلم الأمريكى «ناس طبيين وحفل تنويج» لروبرت هامر ١٩٤٩ .
- مين فينا الحرامى (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الإيطالى «الكرسى رقم ١٣» .
- العروس وبحر الدماء (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكى «انتظر حتى يحل الظلام» لتيرنس يونج ١٩٦٨ .
- نعيمة فاكهة محرمة (أحمد السبعوى) عن رواية «تزوجت رجلا ميتا» .

١٩٨٥

- الصعاليك (داود عبد السيد) عن الفيلم الفرنسى «بورساليانو» لجاك ديراي ١٩٧٠ .
- خرج ولم يعد (محمد خان) عن الرواية الإنجليزية «براعم الربيع» ل.أ.ب بيتس .
- النشالة (حلمى رفلة) عن الفيلم الأمريكى «سيدتى الجميلة» لجورج كيوكر ١٩٦٤ .
- على بيه مظهر و٤ حرامى (أحمد ياسين) عن المسرحية الأمريكية «عاشق المظاهر» لجورج كيلي .

- الجريج (مدحت السباعي) عن الرواية الروسية «الأبله» لدستوفسكي .
- الحلال والحرام (سيد سيف) عن الفيلم الأمريكي «الجانب الآخر من منتصف الليل» لتشارلز جارتوت ١٩٧٧ .
- المجنونة (عمر عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «اعزف ميتسى من أجل» لكلينت استود ١٩٧٠ .
- إنحراف (تيسير عبود) عن المسرحية الأمريكية «عربة اسمها الرغبة» لتينسى وليامز .
- محامي تحت التعرير (عمر عبد العزيز) عن المسرحية الفرنسية «البرجوازي النبيل» لموليير .
- شيطان من غسل (حسن الصيفي) عن الفيلم الأمريكي «برودانوس وحبوب منع الحمل» لرونالد نيم ١٩٦٩ .

١٩٨٦

- المزمار (عاطف الطيب) عن المسرحية الأمريكية «هبوط اورفيوس» لتينسى وليامز .
- الأنثى (حسين الوكيل) عن الفيلم الفرنسي «وخلق الله المرأة» لروجيه فاديم ١٩٥٦ .
- الفريسة (عثمان شكري سليم) عن المسرحية الأمريكية «عربة اسمها الرغبة» لتينسى وليامز .
- سلام يا صاحبي (نادر جلال) عن الفيلم الفرنسي «بورساليو» لجاك ديراى ١٩٧٠ .
- أخى وصديقى سأقتلك (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكي «فن الحب» لنورمان جويسون ١٩٦٥ .
- آه يا بلد آه (حسين كمال) عن الفيلم اليوناني الأمريكي «زوربا اليوناني» لكوكاينيس .
- قبل الوداع (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم» لأدموند جولدنج ١٩٣٨ .
- وداعاً يا ولدى (تيسير عبود) عن الرواية الروسية «تراس بوليا» لجوجول .
- معركة النساء (عدلى خليل) عن الفيلم الأمريكي «أيام الخمر والورد» لبليك إدواردز ١٩٦٢ .
- البريء في المشتقة (ناجى أنجلو) عن فيلم «أنا أعترف» لهيتشكوك ١٩٥١ .
- ساعات الفزع (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الكندي «ساعات الزيارة» لجان كلود لوردز ١٩٨٢ .
- الكومندان (إسماعيل حسن) عن الفيلم الإيطالي «مطاردة الثعلب» لفيتور يودوسيكا ١٩٦٦ .

١٩٨٧

- نورة والوحش (بركات) عن الرواية الفرنسية «أحدب نوتردام» لفكتور هيجو .
- المواجهة (أحمد السباعي) عن الفيلم الأمريكي «القطار الأخير من جيل» لجون سترجس ١٩٥٢ .
- الملعوب (عثمان شكري) عن مسرحية أمريكية لثورنتون وايلدر .
- امرأة تعرف أكثر (خليل شوقي) عن الفيلم الأمريكي «لحظات آثمة» لمارك روبسون ١٩٦٨ .
- المرأة الحديدية (عبد اللطيف زكى) عن الفيلم الفرنسي «العروس في زى الحداد» لفرنسوا تريفو ١٩٦٧ .

- مهمة صعبة جدًا (حسين حمارة) عن الفيلم الأمريكي «غريبان في قطار» لهيتشكوك ١٩٥٢ .
- الأوهام (أحمد النحاس) عن الفيلم الفرنسي «حمام السباحة» لجاك ديراى ١٩٦٨ .
- السجيتان (أحمد النحاس) عن الفيلم الأمريكي «حطمت قيودى» لستانلى كرامر ١٩٥٧ .
- الأب الشرعى (ناجى أنجلو) عن الفيلم الفرنسى «عودة مارتن جير» لداتيل فينى ١٩٨٣ .
- عاد ليتقم (يس إسماعيل يس) عن الرواية الأمريكية «البديل» لجون راسل .

١٩٨٩

- بستان الدم (أشرف فهمى) عن المسرحية الأمريكية «ترقب في الليل» للوسيل فيشر .
- أرملة رجل حى (بركات) عن الفيلم الأمريكى «ثلاثة للاستمرار» هـ.س. بوتر ١٩٥٢ .
- جحيم تحت الماء (نادر جلال) عن القصة الأمريكية «الذهب المبتل» لثورنتون وايلدر .
- ولاد الإيه (شريف يحيى) عن الفيلم الأمريكى «هانكى بانكى» لسيدنى بواتيه ١٩٨٤ .
- ثمن الغربة (نادر جلال) عن الفيلم الفرنسى «وتدور الدوائر» لجوزيه جيوفانى ١٩٧٧ .
- الفتى الشرير (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «ندبة الوجه» لبريان دبالما ١٩٨٣ .
- اللعب بالنار (أحمد ثروت) عن الفيلم الأمريكى «هانكى بانكى» لسيدنى بواتيه ١٩٨٤ .
- النيابة تطلب البراءة (عدلى خليل) عن المسرحية الفرنسية «النائب هاليه» .
- عائلة مشاغبة جدًا (إسماعيل حسن) عن المسرحية الفرنسية «آناجو» .

١٩٩٥

- حنفى الأبهة (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «٤٨ ساعة» لوالترهيل .
- جحيم ٢ (محمد أبو سيف) عن القصة الأمريكية فى «الذهب المبتل» لثورنتون وايلدر .
- جزيرة الشيطان (نادر جلال) عن القصة الأمريكية «الذهب المبتل» لثورنتون وايلدر .
- اقتل مراتى ولك تحياتى (حسن إبراهيم) عن المسرحية الأمريكية «أناس لا يرحون» لوال لوتو .
- الامبراطور (طارق العريان) عن الفيلم الأمريكى «ندبة الوجه» لبريان دبالما ١٩٨٣ .
- شباب على كف عفريت (محسن محى الدين) عن الفيلم الهندى «قمر أكبر أنطونى» .
- حلقة الرعب (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكى «سوف تحيين أمى» للامونت جونسون ١٩٧٢ .
- الأهطل (أحمد السبعوى) عن الفيلم الإيطالى «سيداتى سادتى» لبتروجيرمى ١٩٦٦ .

١٩٩١

- عجائز على الطريق (شريف حموده) عن الفيلم الأمريكى «عالم مجنون مجنون» لستانلى كرامر ١٩٦٣ .
- رغبة متوحشة (خيرى بشاره) عن المسرحية الإيطالية «جريمة فى جزيرة الماعز» لأوجوييتى .
- عصر القوة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «الأب الروحى» لفرنسيس كوبولا ١٩٧٣ .
- الراعى والنساء (على بدرخان) عن المسرحية الإيطالية «جريمة فى جزيرة الماعز» لأوجوييتى .
- شمس الزناتى (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكى «العظاء السبعة» لجون سترجس ١٩٦٠ .
- قبضة الهلالى (إبراهيم عفيفى) عن الفيلم الأمريكى «نافذة البدر» لكيرتس هانسون ١٩٨٧ .
- اختفاء زوجة (يس إسماعيل يس) عن الفيلم الأمريكى «المشهد اللامع» .

١٩٩٢

- الشمس (نادر جلال) عن الرواية الأمريكية «حالة امتنان» لدينيس ماكتاير .
- ٤ أزواج فى ورطة (حسن الصيفى) عن الفيلم الفرنسى «٣ رجال وقفه» لكولين سيرو ١٩٨٥ .
- خلى بالك من عزوز (ناصر حسين) عن الرواية الإيطالية «المرحوم ماتيا باسكال» لبيرانديللو .
- ليالى الصبر (أحمد ثروت) عن المسرحية الإيطالية «فيلومينا ما دتوارتو» لى فيليبو .
- لعبة الانتقام (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكى «شجر لاند إكسبريس» لسييلبرج ١٩٧٤ .
- نفوسة (جمال عمار) عن المسرحية السويسرية «الزيارة» لدرينبات .
- البلدوزر (حسام الدين مصطفى) عن فيلم «انتقام» لتونى سكوت ١٩٨٨ .

١٩٩٣

- أقوى الرجال (أحمد السبعواوى) عن الرواية التركية «وحش طاروس» لعزیز نسين .
- فرسان آخر زمن (مدحت السباعى) عن المسلسل الأمريكى «احتفال» .
- خادمة ولكن (على عبد الخالق) عن الفيلم الأمريكى «امراة جميلة» لجارى مارشال ١٩٩٠ .
- اللعبة القذرة (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكى .
- الرجل المناسب (يس إسماعيل يس) عن فيلم «تبادل الأماكن» لجون لاندیس ١٩٨٣ .
- الإرهاب والكباب (شريف عرفة) عن الفيلم الأمريكى «بعد ظهر لعين» لسيدنى بوتيه ١٩٧٢ .



« إنهم يقتلون الجياد » بين حين فوندا ومايكل سارايزيل



« قشر البندق » بين حسين فهمي ورانيا

١٩٩٤

- الجينز (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكى «امرأة جميلة» لجارى مارشال ١٩٩٠ .
- خلطيطه (مدحت السباعى) عن الرواية الألمانية «المحاكمة» لكافكا .
- اللعب مع الأشرار (طارق النهرى) عن الفيلم الفرنسى «بورساليانو» لجاك ديراي ١٩٧٠ .

١٩٩٥

- وداعا للمزوية (إسماعيل جمال) عن الفيلم الأمريكى «الشبح» .
- طأطأ وريكا وكاظم بيه (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكى «حكاية منتصف الليل» لرافل ليفى ١٩٦٢ .
- دماء على الثوب الوردى (حسام الدين مصطفى) عن مسرحية أسبانية بنفس الاسم لأنطونيو جالا .
- قشر البندق (خيرى بشارة) عن الفيلم الأمريكى «إنهم يقتلون الجياد» لسيدنى بولاك ١٩٧٠ .

١٩٩٦

- استاكوزا (إيناس الدغيدى) عن المسرحية الإنجليزية «ترويض النمرة» لشكسبير .
- إشارة مرور (خيرى بشارة) عن الفيلم الإيطالى «الزحام» لكومنتشيني ١٩٨٢ .
- اغتيال (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكى «الهارب» لآندرو دافيز ١٩٩٤ .
- نزوة (على بدرخان) عن الفيلم الأمريكى «جاذبية ممبىة» ١٩٨٧ .

١٩٩٧

- سمكة وأربعة قروش (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكى «سمكة اسمها واند» ١٩٨٨ .
- عيش الغرباب «سمير سيف» عن الفيلم الأمريكى «على خط النار» ، وأفلام أخرى .

★ ★ ★

للمؤلف

في الرواية :

- ١ - لماذا؟ (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨١)
- ٢ - أوديسانا (دار المطبوعات الجديدة ١٩٨٢)
- ٣ - الثروة (المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٣)
- ٤ - البديل (هيئة الكتاب ١٩٨٧)
- ٥ - وقائع سنوات الصبا (دار الإنماء الحضارى «حلب» ١٩٩٤)
- ٦ - زمن عبد الحليم حافظ (المركز الفضى ١٩٩٦)

في الترجمة :

- ١ - آلهة الذباب عن ويليام جولدينج (دار الهلال ١٩٨٤، ١٩٩٣)
- ٢ - شحاذون معزون عن البير قصيرى (هيئة الكتاب ١٩٨٧)
- ٣ - العاشق عن مرجريت دوراس (هيئة الكتاب ١٩٩١)
- ٤ - منزل الموت الأكيد عن البير قصيرى (سعاد الصباح ١٩٩٢)
- ٥ - رجل عديم الأخلاق عن اندريه جيد (دار الهلال ١٩٩٢)
- ٦ - العنف والسخرية عن البير قصيرى (دار الهلال ١٩٩٣)
- ٧ - كسالى فى الوادى الخصيب عن البير قصيرى (نوافذ ١٩٩٦)
- ٨ - اقتسام الظهيرة عن بول كلوديل (المسرح العالمى ١٩٩٧)

في الدراسات :

- ١ - الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة (آفاق عربية ١٩٨٦)
- ٢ - رواية التجسس (نهضة مصر ١٩٩١)
- ٣ - الخيال العلمى أدب القرن العشرين (الدار العربية ١٩٩٣)
- ٤ - موسوعة الأفلام العربية (ط ٢) (المركز الفضى ١٩٩٦)
- ٥ - موسوعة جائزة نوبل (مكتبة مدبولى ١٩٩٦)
- ٦ - الأدب العربى المكتوب بالفرنسية (هيئة الكتاب ١٩٩٦)
- ٧ - الحب فى السينما (دار الأمين ١٩٩٦)
- ٨ - سينما عادل امام (المركز الفضى ١٩٩٦)
- ٩ - العنف فى السينما (دار الأمين ١٩٩٦)
- ١٠ - الأدب فى السينما (دار الأمين ١٩٩٦)

في أدب الأطفال :

حكايات غيرت الدنيا - أجمل حكايات البحر - شارلي المتشرد - العملاق - حكايات
سينمائية مثيرة - بستان الخطايا - آلة الزمن العجيبة - مغامرات رأفت الهجان
(دار الهلال)

- أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاباً) (نهضة مصر ١٩٩١)

- ألغاز الشروق (٢٠ كتاباً) (دار الشروق ١٩٩٤)

- دائرة معارف الهلال للأولاد والبنات (٥ كتب) (دار الهلال - ١٩٩٦)

- حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب) (مركز الكتاب - ١٩٩٧)



ت : ۵۹۳۲۷۰۶

ما أجمل رؤية الأفلام على الشاشة .. وما أجمل أيضاً التعرف على هذه الأفلام فى صفحات الكتب المتخصصة فالسينما المصرية مليئة بالأفلام المثيرة للشجن ولكن مكتبة السينما المصرية لا تزال تحتاج الكثير من الكتب لإشباع حب الناس للفن السابع .

وقد بادرت **دار الأمين** بتقديم مجموعة من الكتب المتخصصة ليطالعها الناس بهدف التأكيد على أن السينما فن للإمتاع وثقافة تخاطب العقل .. وذلك بمناسبة الاحتفال بمنوية السينما العالمية ، ومرور سبعين سنة على إخراج أول فيلم روائى ، ومن هذه الكتب **تقدم :**

- | | |
|--|------------------------------------|
| ١ - الحب فى السينما المصرية . | ٦ - المرأة فى السينما المصرية . |
| ٢ - الاقتباس فى السينما المصرية . | ٧ - الكوميديا فى السينما المصرية . |
| ٣ - العنف فى السينما المصرية . | ٨ - السينما الفنية |
| ٤ - الأدب فى السينما المصرية . | ٩ - السينما التاريخية |
| ٥ - موسوعة الممثل فى السينما المصرية . | ١٠ - السينما السبائية |

Bibliotheca Alexandrina



0397877

AMEEN

طباعة • نشر • توزيع

دار الأمين

٨ شارع أبو المعالى (خلف المعهد البريطانى) العجوزة . تليفون / فاكس ٣٤٧٣٦٩١
١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش) الهرم . الجيزة
١٠ شارع بستان الدكة من شارع الألفى مطابع سحر العرب . القاهرة ت . ٥٩٣٧٧٠٦